N. S. a. VI. n. 1 GENNAIO - GIUGNO 1953

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL' UNIVERSITÀ DI CATANIA

UNIVERSITÀ DI CATANIA
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1953

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL' UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. GUIDO LIBERTINI
Segretario di redazione: Dott. CARMELO MUSUMARRA

SOMMARIO

N. S. a. VI. n. 1 GENNAIO - GIUGNO 1953

STUDI E SAGGI

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

NOTE E DISCUSSIONI

Direzione e Amministrazione: Biblioteca Facoltà di Lettere, Università degli Studi, Catania - Telefono 14241.

Prezzi e abbonamenti: Un fascicolo separato L. 750 (estero L. 1000); abbonamento annuo L. 1300 (estero L. 1500). Un fascicolo arretrato L. 1000; annata completa L. 1500. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

L'AMORE LONTANO DI JAUFRE RUDEL

Il libro di Bruno Panvini [1], che utilizza il mio corso universitario del 1945-46 su Jaufre Rudel, mi obbliga a esporre qui il mio pensiero sul trovatore tanto attraente e tanto discusso.

La biografia provenzale – anonima, ma probabilmente dovuta a Ugo di Saint Circ [2] – narra che Jaufre Rudel, nobile principe di Blaia, si innamorò della contessa di Tripoli senza vederla, per le lodi che ne sentì fare ai pellegrini che eran venuti da Antiochia, e per lei compose molte poesie, con belle melodie e semplici parole. E per desiderio di vederla si fece crociato e s'imbarcò; ma ammalatosi sulla nave, fu portato morente in un albergo di Tripoli. Ciò fu fatto sapere alla contessa, la quale venne al letto di lui e lo prese fra le braccia. E quando Jaufre seppe che quella era la contessa, riprese i sensi e ringraziò Dio per avergli conservata la vita finchè la vedesse. E così egli morì fra le braccia dell'amata, la quale lo fece con grandi esequie seppellire nella Casa del Tempio; e poi in quello stesso giorno si rese monaca per il dolore della morte di lui.

I critici si sono affannati a identificare o a caratterizzare la donna lontana amata dal trovatore, e ne hanno detto di tutti i colori. In un primo tempo si fermò l'attenzione (Foncemagne, Paulmy, Diez) specialmente su Melisenda, sorella di Raimondo III conte di Tripoli [3], la quale in Occidente fu molto nota dopo una sua disavventura matrimoniale. Nel 1160, Manuele Comneno, imperatore di Costantinopoli, inviò dei messi al re di Gerusalemme Baldovino III, perchè trattassero il matrimonio dell'imperatore con una principessa cristiana d'Oriente. Baldovino propose Melisenda col consenso del fratello di lei, Raimondo, il quale si diede a fare grandi preparativi per il matrimonio che gli sembrava concluso e prossimo ad attuarsi. Se non che Ma-

---

[1] *Le biografie provenzali: valore e attendibilità,* Firenze Olschki 1952.

[2] Cfr. PANVINI, op. cit., pag. 15.

[3] Da qualche storico è detto Raimondo II. Io seguo il KUGLER *(Storia delle Crociate,* trad. SANESI, Milano 1887), da cui traggo anche altre notizie che riguardano i tempi di J. Rudel.

nuele scelse poi un'altra principessa, Maria, sorella del principe di Antiochia. Onde Raimondo, irritato per questo voltafaccia, fece delle rappresaglie militari, saccheggiando le coste bizantine. Il Diez [1] quindi suppose che nel 1162 Melisenda, la principessa rifiutata, fosse anche in Occidente oggetto di simpatia per l'umiliazione patita, e come tale ispirasse l'amore di un poeta lontano; il quale più in là, verso il '70, sarebbe andato a vedere l'amata e sarebbe morto nelle sue braccia.

Questa identificazione fu poi sostenuta e corroborata dallo Stimming, il primo editore delle poesie di Jaufre Rudel[2]. Egli rilevò che il Nostradamus, autore de *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux,* stampato a Lione nel 1575, pone la morte del nostro poeta nel 1162; dunque questi sarebbe andato a vedere la contessa di Tripoli proprio in quell'anno, non dopo, come supponeva il Diez. Ma lo Stimming prestò troppa fede al Nostradamus, famoso imbroglione, la cui opera è un ammasso di notizie tendenziose o inventate di pianta, affastellate intorno ai dati delle biografie provenzali: egli difatti alterò la patria del poeta, e Blaia diventò Blieux; e inventò la protezione che a Jaufre Rudel avrebbe largita Goffredo di Bretagna, il quale nel 1162 era un fanciullo di sette anni. D'altra parte la data del 1162 non si trova neanche nella stampa francese delle *Vies,* ove si legge invece 1562; e fu il Crescimbeni che, credendolo errore di stampa, mutò il 1562 in 1162 nella sua traduzione italiana del 1710; e non si trova, si badi, neanche nella minuta dell'opera, ove si legge invece 1104 [3]; e allora è più che legittimo il sospetto che il Nostradamus ponesse le date a casaccio.

Ma ammettiamo pure che il 1562 sia errore di stampa per 1162, e supponiamo che il bugiardo abbia detto questa volta la verità, nel senso che il 1162 non sia un' invenzione del Nostradamus, ma provenga da una fonte storica. Il Diez e lo Stimming, i quali credono – giustamente, come vedremo – che il poeta abbia preso parte alla seconda crociata (1147), quando Melisenda era ancora bambina, gli fanno fare così un secondo viaggio, rispettivamente nel 1170 o nel 1162, mentre la biografia parla di un solo viaggio concluso con la morte, e nulla autorizza a credere diversamente; e glielo fanno fare per giunta quando il poeta non era più nell'età

---

[1] *Leben und Werke der Troubadours,* ed. BARTSCH, Lipsia 1882, pag. 49.

[2] *Der Troubadour Jaufre Rudel, sein Leben und seine Werke,* Berlino 1873, pag. 15.

[3] Cfr. l'ediz. CHABANEAU e ANGLADE, Parigi 1913, pag. 18.

adatta per un amore così ardente ed ingenuo. Infine Melisenda non era contessa, e non si fece monaca; e lasciamo andare che non era neanche maritata, mentre l'amore cortese normalmente riguardava le maritate e non le zitelle. Indubbiamente la candidatura di Melisenda è insostenibile.

Di ciò si rese conto il Suchier [1], un altro dei critici che credettero alla realtà dell'amore per la contessa di Tripoli. Egli identificò l'amata lontana di Jaufre con la madre di Melisenda, Odierna, moglie di Raimondo II, la quale fu veramente contessa. Anch'essa potè suscitar simpatie in Occidente a causa della gelosia del marito e dei loro dissensi; e poichè al tempo della seconda crociata non aveva ancora trent'anni, poteva ispirare l'amore lontano di un trovatore che aveva press'a poco la stessa età. C'è però da osservare che neanche essa si fece monaca: sappiamo anzi che dopo l'assassinio del marito (1152) tenne la reggenza della contea fino alla maggiore età del figlio Raimondo. Ma l'ostacolo più forte contro quest'altra candidatura è la canzone *Quan lo rossinhols el folhos,* nella quale il poeta dice bensì di voler andare in Terrasanta per la crociata, ma dice anche che per ciò si separa da Amore: la donna amata dunque era in Francia, non a Tripoli. Almeno questa canzone non riguarda l'amore lontano; ma se essa parla di distacco dalla donna amata, e fu composta in occasione del viaggio in Terrasanta che si concluse con la morte, quando avrebbe avuto luogo l'amore per la contessa di Tripoli? Per i critici che ammettevano il doppio viaggio in Oriente la risposta era facile: l'amore lontano fu posteriore alla crociata; ma per il Suchier, che rinunziava a Melisenda e al secondo viaggio, la cosa era inesplicabile. Egli in ogni modo non tentò di spiegarla.

Gli venne incontro, con un sofisma, il Crescini [2], il quale suppose che la canzone fosse stata composta non già nel 1147, quando era imminente la partenza, ma un anno prima, quando la crociata era stata appena deliberata, e che l'amore per la donna d'Oriente nascesse per fama prima che il poeta lasciasse realmente la donna d'Occidente. Il ripiego non potrebbe essere più assurdo!

Con tutto questo, critici come il Meyer, lo Chabaneau e il Bergert aderirono alla soluzione del Suchier [3], tenendo conto soltanto

---

[1] "Jahrbuch für franz. u. engl. Liter. u. Sprache", XIII, 337-9.

[2] *Per gli studi romanzi,* Padova 1892, pag. 9.

[3] Fedele a Melisenda rimase il CARDUCCI, che l'aveva cantata in una bella poesia (*Jaufre Rudel: poesia antica e moderna,* Bologna 1888, pag. 42).

del fatto che contessa di Tripoli al tempo della seconda crociata era Odierna e chiudendo gli occhi dinanzi agli ostacoli insormontabili che alla candidatura si opponevano.

Lo stesso Crescini sembra rinunziasse sia a Melisenda, sia a Odierna, limitandosi a ritenere che l'amore di Jaufre Rudel riguardasse una donna dimorante in Terrasanta, non una contessa di Tripoli [1]. Egli così rinunziava alla testimonianza della biografia e si valeva di qualche passo delle poesie, ove gli pareva che " il poeta vagheggiasse d' irsene a lei sotto spoglia di pellegrino „. Ma l' idea di travestirsi da pellegrino per avvicinare la donna non può significare il proposito di andare in pellegrinaggio in Oriente; e tanto meno può far pensare all'intervento armato di un feudatario nella crociata, intervento a cui il Crescini credeva. Neanche la candidatura anonima di una donna di Terrasanta è dunque sostenibile. E allora?

* * *

Lo scetticismo determinato dall' impossibilità di identificare la donna lontana di Jaufre Rudel con la contessa di Tripoli, o anche con una donna di Terrasanta, indusse alcuni critici a negare la realtà dell'amore lontano del trovatore, e a trascurare quindi gli elementi realistici che pure essi vedevano nelle poesie del poeta di Blaia.

Gaston Paris, riprendendo e svolgendo un' idea già accennata da Edmond Stengel a proposito del romanzo *Durmart Le Galois,* pensò ad una donna immaginaria [2], fondandosi soprattutto sull' inattendibilità delle biografie provenzali, le quali, composte verso la metà del secolo XIII, vale a dire un secolo dopo la morte dei trovatori antichi, sarebbero delle invenzioni fondate spesso su allusioni delle poesie, arbitrariamente interpretate. E non gli fu difficile infatti rilevare leggende o inesattezze in alcune biografie, come in quelle di Guglielmo di Cabestanh, Peire Vidal, Riccardo di Berbezil, Bernardo di Ventadorn, etc.[3]

Sul problema dell' attendibilità delle biografie provenzali non posso qui trattenermi, perchè mi porterebbe molto lontano. Abbiamo oggi il lavoro esauriente e persuasivo del Panvini, che ne rivendica in generale l'attendibilità. Limitiamoci alla biografia che ci

---

[1] Op. cit., pag. 16.

[2] *Jaufre Rudel,* in *Mélanges de littérature française du moyen âge,* ediz. M. ROQUES, Parigi 1912, pag. 528.

[3] Op. cit., pagg. 506 sgg.

riguarda e ricerchiamo in essa gli elementi storici, provati o attendibili, che contiene. Il titolo di principe era raro, ma è esatto che esso sia stato portato dai signori di Blaia, perchè risulta che almeno due ascendenti di Jaufre, Gerardo I il padre (1120-26), e Guglielmo il nonno (1080-106) sono negli atti detti principi di Blaia [1]. Si tratta di un ramo collaterale dei conti di Angoulême: al tempo di cui trattiamo il signore diretto del nostro trovatore era Guglielmo IV Tagliaferro, che prese parte alla seconda crociata. Sappiamo infatti che nell'agosto del 1147 s' imbarcarono per la crociata Guglielmo IV e un amico del poeta, il conte di Tolosa, Alfonso Giordano [2]. Con essi era quasi certamente Jaufre Rudel. Il quale nella canzone *Quan lo rossinhols* si propone di andare " en Betleen „ al servizio di Dio; e quando è partito, Marcabruno, che poetò verso la metà del secolo XII, inviò una sua canzone "a 'n Jaufre Rudel outramar „. Nessun dubbio dunque che Jaufre Rudel abbia preso parte alla seconda crociata, e nulla di più probabile che ci sia andato col suo signore e con l'amico conte di Tolosa. Il biografo è esatto anche nel riferire che Jaufre andò per mare, come s'è visto sopra; del resto sappiamo che oltre agli eserciti di Corrado III e di Luigi VII, partiti per via terrestre (rispettivamente nella prima e nella seconda metà di giugno 1147), andarono in Terrasanta basso-tedeschi, inglesi e provenzali per mare [3].

Qui il Paris crede di cogliere in fallo il biografo. Se Jaufre, egli dice, partì col conte di Tolosa, sarà sbarcato, come questi sbarcò, a S. Giovanni d' Acri, non a Tripoli [4]. Ma il critico non diede peso al fatto che lo sbarco del conte di Tolosa avvenne in aprile del 1148, cioè otto mesi dopo la partenza. Ciò ci autorizza a supporre che egli, per ragioni che non conosciamo (un'avaria alla nave, la malattia di qualche personaggio importante, o altro), abbia svernato in qualche porto del Mediterraneo e abbia ripreso il viaggio nella primavera seguente. Ma poichè il convoglio, che trasportava armati e viveri, era formato di parecchie navi [5], le quali non potevano tutte fermarsi data l'urgenza della spedizione, e poichè di Tagliaferro non sappiamo nè quando nè dove sbarcò, è lecito arguire che

---

[1] Seguo qui lo STIMMING (op. cit., pag. 2), per cui il poeta è figlio di Gerardo I, e non il PARIS (op. cit., pag. 501), che lo crede figlio di Jaufre Rudel I.

[2] *Art de vérifier les dates des faits historiques*, Parigi 1784, I, 379.

[3] KUGLER, op. cit., pag. 183

[4] Op. cit., pag. 529.

[5] Si trattava di un corpo d'armata imponente: cfr. *Art* cit., l. cit.

questi non si sia fermato col conte di Tolosa, e che dopo un mese o poco più sia sbarcato a Tripoli col suo vassallo che s'era ridotto in fin di vita. Ma sbarcare a Tripoli, dice il Paris, significava allontanarsi da Gerusalemme. E che per ciò? Il teatro della guerra era nel nord della Siria, non a Gerusalemme: la caduta di Edessa (1144) minacciava da vicino Antiochia, e fu proprio il principe di Antiochia, Raimondo di Poitou a mandare messaggi continui a Roma e in Francia, perchè si accorresse ad arrestare la marcia vittoriosa di Zenki sultano di Mossul. D'altra parte la regina di Gerusalemme Melisenda (da non confondere con la contessina di Tripoli) non mostrò di preoccuparsi gran che della minaccia, che per il momento era lontana da lei. Allontanarsi da Gerusalemme non era dunque un errore, ma una mossa opportuna. Bisogna inoltre ricordare che i conti di Tripoli erano provenzali, e quindi il conte di Angoulême e Jaufre Rudel, anch'essi meridionali, contavano di riceverne buona ospitalità. All'opposto il conte di Tolosa, appunto perchè parente di Raimondo II di Tripoli, era o poteva essere considerato suo rivale, in quanto vantasse dei diritti sulla contea: tanto è vero che dopo pochi giorni dallo sbarco, egli, giunto a Cesarea, fu avvelenato, come par certo, da Melisenda di Gerusalemme, a ciò istigata dal cognato conte di Tripoli.

Il biografo, che fa sbarcare a Tripoli Jaufre Rudel, ha dunque ragione. E se il principe crociato giunse a Tripoli gravemente malato, abbiamo anche il diritto di ammettere che il conte e la contessa lo abbiano assistito negli ultimi istanti della sua vita.

C'è poi una circostanza la quale attesta sempre la esatta informazione del biografo: egli dice che Jaufre fu seppellito nella casa del Tempio; ora appunto in Tripoli esisteva, almeno dal 1134, l'ordine dei Templari [1].

Perfino la menzione che il biografo fa di Antiochia, potrebbe essere un elemento storico. Come mai, si dirà, egli fa innamorare il poeta per il bene che della contessa di Tripoli dicevano i pellegrini provenienti da Antiochia? perchè da Antiochia e non da Tripoli? Quei pellegrini erano gli emissari del principe di Antiochia, i quali portarono in Occidente le allarmanti notizie militari, ma che avranno dato informazioni sugli altri stati cristiani di Oriente, e avranno anche parlato delle dame che allora vi spiccavano.

---

[1] D'ALBON, *Cartulaire général de l'ordre du Temple*, Parigi 1913, pagina 66, n. 87; cfr. anche una carta del 1143, ibidem, pag. 194, n. 298. Debbo queste notizie alla gentilezza della prof. Gina Fasoli.

Ora, è possibile che tutti questi elementi storici della biografia, che non potevano in nessun modo cavarsi dalle poesie di Jaufre Rudel, siano stati inventati a un secolo di distanza dalla morte del poeta? A me pare semplicemente assurdo. Del resto fino a questo punto non giunge neanche il Paris. Il quale ricorda opportunamente una tenzone poetica di Izarn e Rofian, da lui datata circa il 1240 [1]. Essi discutono su questo tema: vale la pena di morire per la donna amata? Izarn non si sente di fare un tale sacrifizio, ma Rofian lo rimbrotta:

Non semblatz jes lo vescomte valen
Jaufre Rodell, que moric al passage;

più in la aggiunge:

E quar moric en Jaufres voluntos
Per sa donna, el n'a bon laus de nos.

Evidentemente Rofian non aveva attinto alla nostra biografia, anche perchè egli chiama Jaufre visconte e non principe, e parla di morte volontaria e non accidentale [2].

C'era dunque una tradizione che correva nelle corti, circa l'amore e morte di Jaufre Rudel. A questa tradizione attinse il nostro biografo; e se egli è, come par molto probabile, Ugo di Saint Circ, è opportuno ricordare quanto egli dice di se stesso: " amparet cansos e vers e tensos e coblas e'ls faichs e'ls dichs dels valens homes e de las valens domnas qu'eron al mon ni eron estat, e con aquel saber s'ajoglari „; e più in là aggiunge: " gran ren amparet de l'autrui saber e voluntiers l'enseignet a autrui „[3]. Ecco la tradizione: esistevano dunque, quando Ugo era ancor giovane, delle persone che conoscevano i fatti e i detti di poeti, signori e dame del suo tempo e del tempo passato; da esse imparò Ugo, il quale a sua volta volentieri trasmetteva ad altri quello che aveva appreso: nessuno inventava, ma chi non sapeva imparava da chi sapeva, i più

---

[1] Op. cit., pag. 530.

[2] Il JEANROY *(Les chansons de Jaufre Rudel,* Parigi 1924, pag. VII, n. 1) dichiara infondata la data che il Paris assegna alla tenzone, e non c'è nulla da obiettare; ma afferma senza fondamento che la biografia fosse nota agl'interlocutori della tenzone.

[3] Il PANVINI (op. cit., pagg. 86 sgg.) ha dimostrato che Ugo è autore della sua biografia.

giovani dai più anziani, affidando le notizie o alla memoria o ad appunti [1].

Tornando al Paris, nè l'impossibilità di identificare la donna amata dal poeta con la contessa di Tripoli o con altra dama di Terrasanta, nè l'inattendibilità di qualche particolare della biografia possono autorizzare una conclusione così ardita come la sua ipotesi della donna immaginaria. Un solo argomento specifico, ma debole anch' esso, trae il Paris dalla canz. *No sap chantar*, che gli pare un puro " jeu d'esprit „ [2]: difatti, egli dice, il poeta in principio e in fine parla dei pregi tecnici della sua poesia e raccomanda che non gliela guastino; la forma è ricercata; gli amici a cui la manda semba invitarli ad aggiungervi delle variazioni. Non è questa, conclude il Paris, la maniera di esprimere una passione, parlando di se stesso e nulla dicendo della donna amata. Veramente qui il critico è stato ingiusto col poeta; il quale nelle stanze III e IV esprime, come sa e può, quel suo singolare sentimento che lo consuma fisicamente e moralmente, come mai gli è accaduto; esso è divenuto un' idea fissa che non lo abbandona nè di giorno nè di notte; e quando egli si sveglia, alla dolcezza del sogno sottentra l'amarezza della realtà. È artificio questo? ammettiamolo pure, ma la realtà o la irrealtà non ha nulla a vedere con la ricercatezza della forma.

La congettura del Paris, del tutto sproporzionata alle premesse e in contrasto con gli elementi realistici che si trovano nelle poesie, è dunque infondata. Del resto neanche lui ne era molto convinto, giacchè in una nota [3] ammise che " nulla impedisce di credere che la donna che Jaufre amava e lasciava per andare in Siria sia la stessa che fu oggetto dell'amore lontano „. Egli così apriva la via ad ulteriori ricerche. Per questa via si mise Ernesto Monaci e la percorse egregiamente [4].

* * *

Fino allora si era creduto che all'amore lontano di Jaufre Rudel

---

[1] Ugo afferma di avere avuto le notizie su Bernardo di Ventadorn dal figlio della viscontessa amata dal poeta, Ebles di Ventadorn, il quale, egli dice, " comtet a mi, n' Uc de Saint Circ, so que ieu ai fait escriure d'en Bernard „. Il PANVINI rileva (op. cit., passim) che più d' una delle biografie derivano da fonti scritte.

[2] Op. cit., pag. 522.

[3] Op. cit., pag. 528.

[4] *Ancora di Jaufre Rudel*, in "Rendiconti della R. Accademia dei Lincei„, serie V, vol. II (17 dicembre 1893) pagg. 930 sgg.

si riferissero due sole poesie secondo il Diez e lo Stimming, tre secondo il Crescini, quattro secondo il Paris: le rimanenti dovevano riguardare un'altra donna. Il Monaci per il primo intuì che un piccolo canzoniere di sei poesie non poteva cantare che una sola donna; e poichè la canzone in cui il poeta si propone di lasciare l'amore e andare in Terrasanta riguarda certamente una donna di Francia, tutt'e sei hanno per oggetto questa stessa donna; la quale, lontana in alcune poesie, vicina in altre, è identificata dal critico con Eleonora di Aquitania. Egli ordinò quindi le canzoni in maniera diversa dallo Stimming, in una consecuzione logica e naturale, rilevando: *a)* che nella canz. I *(No sap chantar)* il poeta dice di amare una donna che non ha mai visto; *b)* che nella II *(Lanquan li jorn)* e nella III *(Quan lo rius)* egli continua a lamentarsi dell'amore lontano, ma senza più dire di non aver veduto la donna; *c)* che nella IV *(Pro ai del chan)* si parla ancora di amore lontano, ma adesso il poeta mostra di essere corrisposto; *d)* che dalla V *(Bels m'es l'estius)* si vede che una nube è passata fra i due amanti, il poeta è stato beffato e si dice libero dalla schiavitù d'amore; *e)* che infine nella VI *(Quan lo rossinhols)* il poeta appare di nuovo in pace con la donna, e lieto del suo amore se ne parte contento perchè va alla crociata. " Se leggeremo, conclude il Monaci, le sei poesie in quest'ordine, ci sarà facile riconoscere che la ipotesi dei due amori non regge alla prova: tutt'e sei le poesie possono riferirsi a una istessa donna, tutte possono rappresentare momenti e fasi diverse dell' istesso amore del poeta per lei. D'altra parte la descrizione che il poeta fa della sua donna, i particolari con cui ce la descrive, l'ansia sua nel desiderio di vederla ci dicono che qui si tratta di una donna reale e non immaginaria „.

C'è qualche inesattezza [1]; ma l'intuizione del Monaci, che tutte le sei poesie cantino una stessa donna reale e non d' Oriente, coglie pienamente nel segno. Quanto all' identificazione con Eleonora d'Aquitania, che il Monaci propose dubitosamente, è certo un' ipotesi ardita, ma tutt' altro che infondata; e io credo che si possa accettarla, pur non condividendo in tutto le argomentazioni dell'insigne critico.

---

[1] Nella canz. II il poeta dice (vv. 9 e 39) che spera di vedere la sua donna, dunque non l' ha ancora vista: l'errore era già nel PARIS (op. cit., pag. 524). Nella IV il poeta è presso la donna, sebbene gli sembri lontana l'abitazione di lei. Nella V non si dice libero dalla schiavitù d'amore; e la nube c' è stata, ma non c' è più.

Purtroppo nessuno diede allora retta al Monaci, il quale pure aveva ricondotto la critica sulla giusta via, che era poi quella indicata dal Paris; e anche oggi si cita, per completezza bibliografica, ma non si discute neanche, quel rapido e geniale lavoro.

Parecchi anni dopo si ebbe un'altra interpretazione, quella dell'Appel [1], stravagante quant'altra mai, secondo la quale la donna lontana sarebbe nientemeno che la Vergine Maria. Egli che pure conosceva il lavoro del Monaci, non gli dà importanza; solo consente che si tratti di uno stesso amore in tutte le sei poesie. Le quali intanto erano divenute sette per la recente scoperta della canzone *Qui non sap ;* ma l'Appel non tiene conto neanche di questa poesia, col pretesto che era corrotta nel testo; giacchè egli va per le spicce, e quando vede una difficoltà chiude gli occhi e tira via.

Perderei del tempo se mi indugiassi a riferire gli argomenti, anzi i cavilli e le fantasticherie di questo critico, e rimando a quanto ne ha scritto uno studioso di buon senso, il Savj-Lopez [2]. Mi limito a rilevare che i passi più realistici, come quello in cui il poeta vede lontano il castello ove la donna giace col marito, o quell'altro in cui egli aspira a un convegno con la donna dentro un giardino e sotto la cortina, l'Appel ha il coraggio di riferirli alla Vergine Maria; e quel marito è Cristo; e quel fratello, implicato nell' organizzazione di una sconcia beffa contro il poeta, è Cristo anche lui, che al poeta non è benevolo, come è benevola la sorella, cioè la Vergine. Par di sognare!

Si potrà domandare come mai un critico dotto e stimato quale fu l'Appel, abbia potuto formulare un'ipotesi così strana; ma è un caso di indigestione erudita. L'Appel sapeva che nella Scolastica la Vergine Maria qualche volta era stata chiamata figlia, sorella, cugina e perfino moglie di Cristo; e applicò grossolanamente queste nozioni al caso di Jaufre Rudel. Sapeva d'altra parte che nella lirica provenzale non è rara l'esaltazione della Vergine fatta col linguaggio dell'amore cortese, e non tenne conto delle date. Difatti questa lirica religiosa è di un secolo posteriore a Jaufre Rudel, quando era

---

[1] *Wiederum zu Jaufre Rudel,* in "Archiv f. d. Studium d. n. Sprachen u. Literaturen", CVII (1902), pagg. 338 e sgg.

[2] *Trovatori e poeti*, Palermo, Sandron, 1906, pag. 79 e sgg. Il Savj-Lopez credette "acuta e suggestiva ipotesi" quella del Monaci; ma si astenne dal giudicarla, limitandosi a riconoscere la bontà del nuovo ordinamento delle poesie di Jaufre, almeno di quattro di esse: per le altre due fece qualche debole obiezione.

già passato il tempo della spensieratezza nelle corti occitaniche, essendo intervenute la crociata contro gli Albigesi, le sanzioni contro gli eretici emanate dal Concilio Lateranense, l'istituzione del tribunale dell'Inquisizione, ed era ormai cambiato lo spirito della Provenza e dei trovatori; i quali sul vecchio tronco della lirica cortese di amore innestarono il culto della Vergine, che venne così cantata come donna bella e cortese e pietosa delle pene dei suoi devoti, ma non mai, si badi, come donna che giace col marito o che è attesa sotto la cortina. Questa lirica per altro non è concepibile al tempo di Jaufre Rudel, quando si esaltava bensì qualche qualità morale della donna, ma soprattutto si cantava la sua bellezza fisica, a cui si volgeva il desiderio sensuale dell'amante.

Fallito questo tentativo dell'Appel, e dopo che il Savj-Lopez e l'Ortiz [1] avevano ribadito che del Monaci si dovesse accettare almeno l'idea che si trattava di amore per una donna reale, fa meraviglia come ritornassero alla donna irreale il Jeanroy [2], che fece persino qualche concessione all'Appel [3], e il Moore, che pensò alla donna dei sogni [4].

Ma il record della ricerca astratta è stato tenuto da Mario Casella [5], il quale, infatuato di filosofia agostiniana, ha rovesciato sui *paubres motz* di Jaufre Rudel un mare di parole in cui si stenta a cogliere il pensiero del critico. Sembra per altro che l'idea centrale sia la seguente: l'amore lontano di Jaufre Rudel ha il suo oggetto non fuori del poeta, ma dentro di lui: l'amante si volge verso quell'altro se stesso che emana da lui ed è presente in lui, in quanto forma del proprio essere. Non si tratta dunque di amore per una donna, reale o immaginata o sognata, e neanche di amore per la Vergine, ma di amore naturale verso se stesso. Anche quando l'idea del poeta si riempie di contenuto reale, nella sua donna egli vagheggia la stessa bontà che sente fluire dal suo cuore: essenza che esce di sè per ritornare su se stessa. Pura poesia, dunque, che a un certo punto, in occasione della crociata, fu volentieri sacrifica-

---

[1] *Intorno a Jaufre Rudel*, in *Varia romanica*, Firenze, La Nuova Italia, 1932, pag. 69.

[2] *Les chansons* cit., pag. VI.

[3] Ne riparleremo a proposito della canz. *Bels m'es l'estius.*

[4] *Jaufre Rudel and the lady of dreams*, in " Publications of the Modern Language Association of America ", XXIX (1914), pag. 517 e sgg.

[5] *Poesia e storia*, in " Archivio Storico Italiano ", XCVI (1938); pagg. 3 e sgg., parte I su *Il più antico trovatore*, e pagg. 153 sgg., parte II su *Jaufre Rudel*; e inoltre *Jaufre Rudel Liriche*, Firenze, Fussi ed., s. d.

ta a una verità più luminosa che esigeva l'azione, alla conquista del bene supremo.

In tutto ciò io non vedo alcuna adesione al testo delle poesie, che il Casella interpreta tendenziosamente [1], con invidiabile sicurezza e con sovrano disprezzo per tutti i filologi che l'hanno preceduto. Sant'Agostino lo perdoni!

Contro la concezione agostiniana del Casella insorse la signora Grace Frank [2], alla quale non fu difficile mostrare che si tratta di una teoria aprioristica. Ma la Frank per conto suo propose una soluzione non meno infondata, secondo la quale la donna lontana di Jaufre Rudel sarebbe un'allegoria: l'allegoria della Terrasanta; e ciò sostenne escludendo due canzoni e sforzando il senso delle altre quattro: della settima nessuna parola.

La Frank è stata felicemente confutata da Leo Spitzer [3], il quale però, mentre pare che voglia difendere il Casella come innovatore, in sostanza lo demolisce: perchè intanto nega l'idea centrale, che l'amore di Jaufre Rudel sia un *amor amicitiae*, pura soggettività che intuisce se stessa, e che la donna sia come una seconda voce del poeta [4]; lo accusa e gli prova di non aderire abbastanza ai testi, e qualche volta di violentarli [5]; e insomma conclude che il Casella col suo " argot pseudo-agostinien „ finisce col misconoscere i valori direttamente lirici della poesia rudelliana [6]. Gli sembra magistrale quanto il Casella ha scritto sulla biografia provenzale di Jaufre Rudel [7], lasciando però anche lui indimostrato che si tratterebbe di un " roman d'aventure „ estratto dalle poesie del trovatore. E quanto all'interpretazione generale delle liriche, lo loda per aver posto l'esigenza di un " a priori „ cristiano, e per il tentativo di guardare la poesia dell'interno [8]. Queste ultime lodi si possono condividere; ma io osservo che il presupposto cristiano non esclude il peccato, e che l'obbligo di guardar dentro non esclude il diritto di guardare anche

---

[1] I passi più realistici di Jaufre Rudel e perfino le pornografie di Guglielmo di Poitiers rientrerebbero nella corrente agostiniana!

[2] " Modern Language Notes „, ottobre 1942.

[3] *L'amour lointain de Jaufre Rudel et le sens de la poésie des troubadours,* in " Studies in the romance Languages and Literature „ (University of North Caroline), 1944, n. 5.

[4] Op. cit., pagg. 46 e 61.

[5] Op. cit., pagg. 35 e 59 sgg.

[6] Op. cit., pagg. 61 e 63.

[7] Op. cit., pag. 46.

[8] Op. cit., pagg. 32 e 35.

al di fuori. Lo Spitzer invece crede non solo che le donne dei trovatori non siano identificabili, ma che identificarle sarebbe nocivo alla comprensione delle poesie, perchè i poeti provenzali non cantavano questa o quella donna, bensì " l'amour en soi, l'amour dans la forme-type qui est la leur „[1]. Poveri idioti, questi trovatori, insensibili al fascino delle dame che avevano intorno! Con tale rigida posizione si spiega che anche lo Spitzer è costretto a sforzare talvolta i testi, quando contengono elementi realistici.

* * *

Lasciamo stare le fantasie erudite o dottrinali, e veniamo alla realtà della storia. Al tempo di Jaufre Rudel, come prima e dopo di lui, nella lirica, nei romanzi e nella casistica della cortesia fu un tema comune l'amore lontano per una donna reale e famosa per bellezza e cortesia. Donne lontane e non viste cantarono Guglielmo di Poitiers, Rambaldo d'Orange, Bertran de Born e il nostro Saladino; amori vicini e lontani classificarono Pietro d'Alvernia, Andrea Cappellano e Giacomo da Lentini; in un romanzo Guglielmo di Orange sposa una principessa pagana della quale era innamorato da lungo tempo senza averla vista; in parecchie novelle del Boccaccio si narrano amori di questa specie. Ma Jaufre Rudel avrebbe dunque finto di amare una donna lontana soltanto per suggestione letteraria? No: i non pochi passi realistici non permettono tale supposizione; la donna, del resto, se è sempre la stessa, è lontana solo in tre canzoni; in tutte le altre è vicina, e nelle ultime tre addirittura benevola, e il poeta la lascia per andare in Oriente.

Nulla di più probabile che Jaufre Rudel abbia cantato, prima da lontano e poi da vicino, una donna di Francia, famosa per le sue qualità fisiche e spirituali; nulla di più verosimile che egli - come pensa il Monaci - abbia avuto nel cuore proprio la più famosa donna di quei tempi, Eleonora duchessa d'Aquitania, contessa di Poitou, regina di Francia, potente e cortese, giovine, bella e colta, liberale protettrice dei trovatori.

Si ricordi che essa crebbe nella corte di Poitiers, ove era tradizionale il culto della poesia e il mecenatismo. Si deve soprattutto a lei, quando fu regina di Francia, e poi alle sue due figliole Maria di Champagne e Aélis di Blois, non solo il trapiantamento della lirica

---

[1] Op. cit., pag. 32.

occitanica nella Francia del nord, ove per ciò sorse e fiorì una scuola di lirica francese provenzaleggiante, ma anche la diffusione della cortesia meridionale, che improntò di sè la vita di corte e i romanzi d'amore. Anche quando fu ripudiata da Luigi VII e sposò Enrico Plantageneto, alla sua corte di Normandia accolse Bernardo di Ventadorn e Bertran de Born; e degni figli suoi furono poi Enrico il Giovine e Riccardo Cuor di Leone, entrambi protettori di trovatori e il secondo rimatore provenzaleggiante egli stesso.

Rispetto a Jaufre Rudel Eleonora era appunto la sua signora, giacchè Blaia e tutta la contea d'Angoulême faceva parte del ducato d'Aquitania. Il poeta potè dapprima amarla da lontano, quando la conosceva soltanto per fama, e potè poi essere ricevuto alla corte di lei, sia come vassallo, sia come trovatore. Essa, giovine di venticinque anni e di liberi costumi quale era, avrà incoraggiato il romantico principe e poeta che la corteggiava e la cantava; potè anche riamarlo e fargli sperare il premio agognato. Partirono poi entrambi per la crociata: lei col marito Luigi VII nella seconda quindicina di giugno 1147; lui col suo signore diretto, il conte di Angoulême, nell'agosto seguente, e presumibilmente con la speranza di rivedere l'amata in Terrasanta. A ciò si riferiscono le due ultime strofe della canz. VII:

Amors, alegres part de vos
per so quar vau mo mielhs queren,
e sui en tant aventuros
qu'encar n'aurai mon cor jauzen [1],
la merce de mon bon guiren,
que'm vol e m'apell'e'm degna
e m'a tornat en bon esper.

E qui sai rema deleitos
e Dieu non siec en Betleen
no sai cum ja mais sia pros,
ni cum ja venh'a guerimen:
qu'ieu sai e crei, mon escien,
que selh cui Jhesus ensenha [2]
segur'escola pot tener.

Sarebbe una gratuita villania, dice il Monaci [3], se il poeta qui dichiarasse che egli è contento di lasciare la donna perchè in cerca

[1] Seguo qui la lezione dei mss. ABDIKRS[a].
[2] *Cui,* invece di *qui,* è correzione opportuna dello Stimming.
[3] Op. cit., pag. 934.

di qualcosa che è meglio di lei. L'osservazione è acuta, ma va ritoccata. Il poeta dice " mo mielhs „, vale a dire che è in cerca del proprio miglioramento; or questo meglio è indicato, secondo me, al verso 3 dell'ultima stanza: egli vuol divenire *pros,* vuol dimostrare il proprio valore. A quale scopo? per salvarsi l'anima - dicono -, così spiegando *venir a guerimen* del verso seguente. Ma *guerimen* è parola generica, che fa ricordare il *guerir* della canzone V, 55, cioè la guarigione amorosa che l'amante si attende da un bacio della sua donna. Ognuno, dunque, - mi par di capire - andando in Oriente poteva divenire prode per raggiungere un suo ideale, religioso o politico o economico; egli il poeta voleva diventare migliore per realizzare più degnamente il suo sogno d'amore. Non si dimentichi che qui non si ha un canto di crociata, ma una canzone amorosa e delle più sensuali. Nelle stesse due ultime stanze manca ogni accenno ad ardore di fede che possa spiegare - se non giustificare di fronte alla donna - la contentezza dell'amante che parte; la quale invece si giustifica se il poeta sottintende, come crede il Monaci, che l'allontanamento dalla donna amata era solo temporaneo [1].

E chi è il *bon guiren* che *a tornat en bon esper* il poeta, che gli ha restituito la speranza? Il Paris pensava a Dio [2], e il Monaci giustamente si oppone [3]; ma egli pretende troppo quando pensa che il *guiren* sia proprio Eleonora, " la mia buona signora che mi vuole e mi chiama „. Non c'è bisogno d'arrivare a tanto: *guiren* significa " garante, protettore „, e inteso in senso feudale è il signore diretto di Jaufre Rudel, il conte Guglielmo IV Tagliaferro

---

[1] Secondo lo SPITZER (op. cit., pag. 47) il pellegrinaggio in Terrasanta sarebbe l'esito disperato di un amore " sans issue „; ma in questa canzone non si vede la disperaziane del poeta, il quale anzi mostra di essere vicino all'" issue „ e nondimeno lascia la donna contento.

[2] Op. cit., pag. 514. Per il PICCOLO *(Primavera e fiore della lirica provenzale,* Macrì 1948, pag. 434) il garante è Dio, o meglio la Vergine.

[3] Si oppone anche il CASELLA ("Archivio „, pag. 183), ma è difficile indovinare il suo pensiero. Qui dice che " il poeta prende coscienza del principio attivo che opera in lui e degli atti che ne emanano, mettendolo in armonia con se stesso *(mon bon guiren)* „; più in là (pag. 186) il *guiren* è il primo principio metafisico della sua persona morale, la causa dell'atto mediante il quale egli prende coscienza della propria attività e di se stesso „. Ma nelle *Liriche* (pag. 81) " garante è l'amore che prende la misura di ciò che lo diletta e che opta naturalmente per il suo meglio, per ciò che gli darà una felicità maggiore: un tale amore non è che la voce del Dio vivente „. Torna così all'opinione del Paris? Confesso di non capire.

che lo ha chiamato alle armi per andare alla crociata. E così la speranza del possesso amoroso, argomento principale del canto, la quale si era dileguata alla notizia dell'imminente partenza di Eleonora per la crociata, risorge, perchè egli potrà avere ancora il cuore gioioso rivedendo l'amata in Oriente. Era del resto la via indicata da Gesù, nel senso che forse era volontà di Dio – a cui il poeta si era spesso rivolto – che egli raggiungesse la felicità in Terrasanta come premio del suo amore e insieme del suo valore.

Il Monaci ricorda opportunamente [1] che Eleonora aveva un fratello, Guglielmo l'Ardito, che potrebbe essere il fratello di cui si parla nella canz. VI; e ricorda altresì che Bernardo di Ventadorn, il quale certo fu alla corte di Eleonora, ne esalta la bellezza con espressioni simili a quelle di Jaufre. Si può anche aggiungere che a Eleonora, duchessa e regina, non disconvengono versi come i seguenti, sebbene, ma a torto, siano stati ritenuti apocrifi:

qe duguessa ni regina
non es qui de leis no 's clam
(canz. III)

non es reis ni emperaire – gaire
que l'ause'l mantel drechar – var.
(canz. IV)

Ma un forte argomento per l'identificazione della donna è quello che si cava dall'ultima stanza della canz. III:

Senes breu de parguamina
tramet lo vers, que chantam
en plana lengua romana,
a 'n Hugo Bru per Filhol;
bo'm sap, qar gens Peitavina,
de Berri e de Guiana
s'esgau per lei, e Bretanha.

Questa strofe, tanto tormentata dai critici per via della variante dell'ultimo verso, *per lui*, non dovrebbe lasciare dubbii sull'interpretazione complessiva. Il poeta invia la sua canzone a Ugo il Bruno (quasi certamente Ugo VII di Lusignano) per mezzo del suo giullare Filhol, ed è contento che ne saranno lieti il Poitou – prima tappa del giullare, perchè ivi è Lusignano – e poi il Berry, la

---

[1] Op. cit., pag. 933.

Guiana e perfino la Bretagna. Ora, se la lezione esatta è *lui* (data da soli tre mss.), il pronome si riferisce a Filhol: per mezzo del giullare gioiranno quei paesi in cui egli canterà la canzone; ed è un errore che *lui* possa riferirsi a Ugo Bruno, come pensava il Crescini [1]; se invece si vuol leggere *per lei* (lezione di otto mss.), allora il pronome si riferise alla donna, e i paesi gioiranno per lei che nella poesia viene cantata [2].

Appunto la menzione di quelle quattro regioni non sarebbe opportuna se non riguardasse una persona che ivi fosse molto nota; ma non potendosi pensare a Ugo Bruno, piccolo feudatario, e a Filhol misero giullare, si pensa bensì a Eleonora, contessa di Poitou duchessa d'Aquitania e regina di Francia, giacchè almeno nei primi tre paesi, che erano i suoi possessi diretti, essa era più che nota ed amata. Poichè però nessun sofisma può negare che questa poesia canti l'amore lontano (cfr. vv. 8-9: amors de terra lonhdana, per vos totz lo cors mi dol)[3], ne risulta che tale amore riguardava certamente una donna di Francia, e molto probabilmente Eleonora d'Aquitania.

* * *

Rileggiamo ora le canzoni di Jaufre Rudel nell'ordine in cui le dispose il Monaci, inserendo al quarto posto - vedremo perchè - la canz. *Qui non sap chantar*, che egli conobbe in ritardo [4], e che a torto è stata dichiarata apocrifa dal Jeanroy [5]. Vedremo che nulla

---

[1] Cfr. CRESCINI, op. cit., pag. 7; MONACI, op. cit., pag. 930; il PICCOLO (op. cit., pag. 37) riferisce *lui* a *vers*, che nel testo veramente è lontano, ma egli lo avvicina nella traduzione.

[2] Il CASELLA (" Archivio ", pag. 162) accetta *lui* e pare che lo riferisca a Filhol; ma aggiunge che " anche ammessa la lezione *per leis*, non ne avrebbe nessun appoggio l'ipotesi del Monaci, poichè il pronome sarebbe da riferirsi all'*amor lonhdana* ": a lui non importa nulla se *amor* nella stanza non esiste e bisogna andare a trovarlo molto lontano!

[3] Il DIEZ e lo STIMMING la esclusero dal gruppo dell'amore lontano, perchè non conveniva alla contessa di Tripoli.

[4] Nella sua edizione di Roma 1903, *Poesie e vita di J. Rudel*, la pone al sesto posto senza addurne ragione.

[5] La complicazione della forma strofica, su cui si fonda il JEANROY, non è argomento valido di fronte all'attribuzione del codice, mentre le rime-eco di questa canzone possono stare accanto alle vocali-eco della canzone *Non sap chantar*; ed è molto significativa la concordanza delle due introduzioni, nelle quali il poeta esalta l'arte propria in confronto di coloro che non sanno cantare; del resto anche qualche altro passo di questa poesia ricorda espressioni delle

si oppone perchè tutte le sette canzoni si riferiscano a un unico amore reale per una donna di Francia, e nulla vieta di credere che si tratti di Eleonora d'Aquitania: qualche particolare anzi si rischiarirà di luce maggiore e l'interpretazione generale se ne avvantaggerà.

Nella I canzone *(No sap chantar)* il poeta si mostra artista consumato e geloso dell'opera sua poetica e musicale, che egli dedica al conte di Tolosa Alfonso Giordano e al suo figlolo naturale Bertrando signore del Quercy (vv. 35-6): i versi di quella canzone richiedono penetrazione negli uditori, i quali più li udiranno e più li apprezzeranno (vv. 5-6); la melodia è bella per se stessa, e vi si potrà adattare anche qualche altra composizione [1]. Il poeta canta l'amore per una donna che non ha mai vista e che forse mai vedrà [2]; è facile che la gente si meravigli, ma egli non aspira ad altra felicità; è un pensiero che non lo lascia nè giorno nè notte, che lo macera e lo fa dimagrire, e che solo nel sogno gli dà dolci illusioni. Il poeta non è alle prime armi in amore, ma assicura che mai ha ricevuto, nè era possibile, un colpo così forte: sottintendendo che si tratta ora di una donna eccezionale. Che sorte potrà avere questo amore? e come potrà essere ricambiato? Se anche la donna potesse indovinare il sentimento dell'amante [3], come potrebbe corrispondergli se egli non le manifesta le pene che soffre? Pensa per un momento di travestirsi da pellegrino per andare a vederla; ma preferisce per ora di mandare il suo giullare Peironet. Il quale, varcato il confine, si recherà da lei, le canterà la canzone, le farà il nome dell'autore; e se essa allora volesse invitarlo alla sua corte,

---

canzoni autentiche. Si può dubitare, se mai, - come ha dubitato il SAVJ-LOPEZ (op. cit., pag. 111) - per la quinta stanza, ove sono rime diverse dalle stanze precedenti; lo schema metrico però è sempre quello (erra il S-L. credendo che cambi), mentre l'unissonanza di tutte le strofe non era di stretto obbligo. Nul-l'altro lascia a desiderare per l'autenticità, della quale non dubitarono il Bertoni, il De Lollis, il Paris, il Monaci, l'Ortiz, il Moore. Il CASELLA non ne parla neanche, forse perchè nella canzone non vede nulla di agostiniano; per conseguenza non se ne occupano la FRANK e lo SPITZER.

[1] Leggo, con l'ausilio dei mss. CRa, i vv. 37-8 così: *Bos es lo sons, e faran hi Calque mot don hom chantara, a, a.* Il poeta dopo aver lodato nella stanza precedente il *vers,* loda ora il *son:* allo stesso modo Guglielmo di Poitiers, che qui il nostro imita, nella canzone *Pus vezem*, vv. 37-42, loda dapprima il suo *vers* e poi il *sonet.*

[2] Accetto, con lo STIMMING, al v. 8 la lezione dei mss. CM, *s'ieu am so que no verai ja.*

[3] *Fai devi* (= *devin*) spiego " indovina „; il periodo è interrogativo.

il poeta potrebbe avere con l'amata un delizioso colloquio. Ove ciò dovesse fallire, per avverso destino, egli ne morrebbe [1].

Nella seconda poesia *(Lanquan li jorn)*, una delle più belle, il poeta si rappresenta mesto e pensieroso, indifferente alle bellezze della natura e con l'idea fissa e martellante dell'amore lontano, la quale egli traduce tecnicamente con la ripetizione della parola-rima *lonh* al secondo e al quarto verso di ciascuna stanza. La canzone è posteriore alla prima, dove il poeta prevedeva che la gente si sa-

[1] Come si vede, credo autentiche le tre stanze contenute, una nel solo ms. a, due nel solo C. Contro la prima non è stata mossa alcuna obiezione. Le altre due sono state giudicate apocrife, sull'esempio del Paris, perchè rifletterebbero la conoscenza della morte del poeta, e specialmente perchè vi si menzionano gli *ancessi*, gli Assassini, secondo una felice correzione del Suchier. Ora gli Assassini, secondo il Paris, non appaiono nel mondo cristiano di Siria se non nel 1152, quando furono incolpati di avere ucciso Raimondo II di Tripoli, Ma ciò è infondato. Anzitutto gli Assassini, che già prima delle crociate si erano diffusi in Siria ed avevano costituito una specie di stato con a capo il Vecchio della Montagna, erano noti ai cristiani di Oriente e di Occidente molto prima del 1152. Senza contare le uccisioni di un ministro dei Selgiucidi (1092) e di due successivi emiri di Mossul (1112 e 1126), basta ricordare che durante la prima crociata favorirono a volte i cristiani, e che nel 1129 li invitarono a occupare Damasco per disfarsi di Buri signore della città. D'altra parte il poeta con la menzione degli Assassini ribadisce il concetto precedentemente espresso, che quell'amore lo uccide, e che ciò egli non potrebbe evitare recandosi dalla donna travestito da pellegrino. - Nella seconda stanza di C leggerei il primo verso così: *Peironet, passa riu de lì* (o magari d' *ilì*), "passa al di là del rio", cioè al di là del piccolo corso d'acqua che segnava o i limiti del castello o quelli del principato: *lì* è raro, ma esiste; *ilì*, di cui non conosco esempi, è possibile. Leggere *d' Ili* e supporre che si tratti del fiume Isle affluente della Dordogna, è un doppio errore: di geografia, perchè l'Isle non è un fiumicello e non fu mai detto Ili (cfr. PARIS, op. cit., pag. 525); e di metrica, dovendo l'accento cadere sulla seconda *i*. Che poi il giullare partendo da Blaia passasse l'Isle per andare in Terrasanta, era supposizione gratuita di qualche critico. Non accetto la correzione del Paris, *di li*, "dille", sia per l'accento, che non potrebbe cadere sull'enclitica, sia perchè il poeta dice al giullare: "passa tu, chè passerà a lei anche il mio cuore", vale a dire: tu porterai a lei la mia canzone ed esprimerai così il mio sentimento. - Il CASELLA non prende in considerazione la correzione del Suchier, e propone *enaissi*, senza cavarne un senso possibile, e interpreta *mos cors a lieis passara*, "farà con lei il passaggio, che non è quello di oltre mare, ma quello d'oltre tempo" (!). Quanto all'autenticità delle due strofe, egli dapprima ("Archivio", 171) per ragioni filosofiche si era opposto al Paris e al Jeanroy, mentre poi (*Liriche*, pag. 78) per ragioni filosofiche diverse conclude che "le due strofe sono manifestamente intercalate". Forse lo ha a ciò incoraggiato lo SPITZER (op. cit., pag. 55), che segue il Paris e ne condivide l'errore storico circa gli Assassini.

rebbe meravigliata di quell'amore singolare, mentre in questa rileva che già se ne parla (vv. 43-4). Insiste nel desiderio di vedere la donna e si raccomanda a Dio, che è autore di tutto e anche di questo amore (vv. 8-9, 36-9). Immagina ora il suo travestimento da pellegrino in maniera più concreta (vv. 12 e sgg.): vestirà la schiavina, porterà il bordone, si presenterà a lei chiedendole ospitalità come un povero viandante; essa lo guarderà coi suoi begli occhi, gli parlerà e lo ospiterà, lui ne sarà felice. Se Dio, che può tutto, permetterà ciò, egli, che pure dovrà poi allontanarsene con dolore, non dimenticherà mai quell'umile stanza in giardino nella quale sarà stato alloggiato, e se ne ricorderà come di un bel palazzo. Se non che a questa immaginazione subentra la realtà dolorosa, la materiale lontananza (vv. 24-26), l'incertezza dell'avvenire (v. 27), il presentimento che quell'amore, unica sua aspirazione, per una donna di cui non conosce l'eguale (vv. 29-32), e per cui farebbe qualsiasi sacrificio (vv. 34-5) [1], è destinato - destino avverso! - a rimanere sempre incorrisposto (vv. 47-52).

La terza canzone *(Quan lo rius)* è meno pessimista, e sta bene a questo posto. Il poeta canta, come l'usignolo sul ramo, per esprimere la sua dolorosa passione (vv. 4-7), che non potrebbe trovare rimedio se non in un convegno segreto con la donna desiderata (vv. 10-14), la quale non ha pari fra tutte le donne del mondo (vv. 17-9); ma a lui manca il modo di avvicinarla (v. 15): beato chi potrà esserne riamato (vv. 20-21). Il poeta però non vuole essere compianto, perchè se il dolore è acuto, esso guarirà con la gioia che egli si ripromette (vv. 26-28): bisogna non lasciarsi trascinare da desiderio impaziente (*cobezeza,* v. 25) e avere costanza *(sufrir)* [2]. In una strofe *(Ben agra)*, data dal solo ms. a, e che io credo autentica, anche perchè se ne ha una redazione francese [3],

---

[1] Anche quello di essere fatto prigioniero dai Saraceni: il che non implica per nulla - come pur s'è creduto - il proposito di andare nel loro paese; del resto Saraceni erano anche in Ispagna, e l'idea del pellegrinaggio a San Jacopo poteva associare quella dei Saraceni.

[2] Nella stanza VII dell'ediz. STIMMING, data dai mss. M g, sono questi versi: "so dis li gens anciana - c'ab sufrir venz savis fol, - c'ades s'en ven de rabina". Il passo aiuta a spiegare i vv. 24-25, i quali significano: "credo che non potrò realizzare la mia aspirazione se me lo impedisce lo sfrenato desiderio".

[3] STIMMING, op. cit., pag. 69. La canzone è a coblas unissonans doblas, e probabilmente era formata di otto stanze, cioè di quattro coppie, come la sesta. Ma mentre del secondo schema abbiamo quattro stanze, del primo se ne hanno cinque: verosimilmente la stanza *Ben agra* di a fu dallo stesso poeta sostituita

è descritta la bellezza della donna, e può parere che il poeta l'abbia personalmente vista. Può darsi; perchè Eleonora era solita far delle visite nei suoi dominii; ma non si può escludere che della bellezza di lei avesse sentito parlare da altri. La canzone, come s'è visto, è dedicata a Ugo Bruno, ed è destinata ad esaltare Eleonora nei suoi possessi e oltre, a cominciare dal Poitou, ove sta l'amico, e ove, nella capitale Poitiers, viene spesso la bella e amata signora.

Nella canz. *Qui no sap chantar* il poeta premette che di fronte alle bellezze della natura chi non sa cantare è un essere inferiore. La poesia va inserita al quarto posto, perchè per la prima volta non si canta l'amore lontano, e non c'è ancora la benevolenza della donna. Il poeta è alla corte della sua signora; l'ha già ammirata nella sua regale magnificenza, e gli sembra che neanche un re o un imperatore oserebbe aggiustarle [1] il mantello o aspirare al suo favore (vv. 11-13). Ma purtroppo la circondano *drut fat* e *fals amador* (vv. 8-10), vale a dire cortigiani adulatori e bugiardi corteggiatori; e tra tutta questa gente che la inganna, egli non osa manifestarle il suo amore sincero (v. 6); e nondimeno persiste nell'amarla (v. 7) e sogna di averla fra le braccia (vv. 14-15). Decide quindi di affrontarla da solo a sola, nella stanza di lei, di nascosto come un ladro, anche se per questo dovesse correr pericolo; e se la donna non ne avrà pietà, lui batterà il ferro anche freddo, insisterà, e la pregherà tanto che qualcosa finirà per ottenere [2]: se essa non vuole amarlo ora, almeno gli dica se potrà amarlo in avvenire, perchè egli, se lei crede, è il suo servitore sincero, tra tanti che mentiscono (vv. 16-25) [3].

Dalla canzone V *(Pro ai del chan)* risulta che il poeta è sempre presso l'amata. Ora è tanto di buon umore, che tutti gli abi-

---

a qualche altra, forse a *Sa contenensa* di U. Sia lo Stimming, sia il Jeanroy credono autentiche solo cinque stanze. Per me sono spurie, per ragioni metriche, soltanto la sesta *Quan pensar* data da C U e la decima *Entre grec e tramontana* data dal ms. e.

[1] *Drechar* dice il ms. al v. 12, e non è il caso di correggere *tochar* col Jeanroy. Per la numerazione considero le parole-eco come facenti parte del verso con cui rimano.

[2] Correggo *ni* in *nien* " qualcosa ", per riavere la sillaba che manca: gli emendamenti proposti da altri sono molto più forti e non danno senso.

[3] Lascio la lezione del ms. *c' autres si menta*, " che altri mentisca ". Correggere *menta* in *l'auza*, come fa il JEANROY per avere la rima delle altre strofe, è un errore, giacchè l'ultima stanza non è unissonante con le precedenti. Se mai, si potrebbe accettare la correzione di *si* in *li*, proposta dal Bertoni; ma *mentir* può essere riflessivo.

tanti del regno ove fu nutrita la loro gioia, secondo me Poitiers ove crebbe Eleonora, egli li considera suoi signori (vv. 25-26); e ritiene cortesi persino i più villani (vv. 27-29): intendo i francesi del nord, che alla corte della regina non potevano mancare, e che ai meridionali dovevano apparire ancor rozzi. Questa euforia è determinata dal fatto che ora la donna sa di essere amata da Jaufre (v. 32) e si mostra benevola verso l'amante che soffre (vv. 13-14). Ciò però acuisce la sua inquietudine (vv. 15-16). La primavera, la campagna, gli uccelli gli ispirano il canto, ma egli finora ha avuto una ben piccola gioia, e attende la consolazione che solo può dargli il suo nobile amore (vv. 1-8). Ora non sa più evitare la " cobezeza ". Il poeta guarda il castello e la torre ove la donna giace col marito, e gli pare che quel luogo sia per lui lontano e inaccessibile senza l'aiuto di qualche buon consigliere (vv. 17-20): è necessario cioè che egli si procuri qualche buon confidente, con la cui complicità possa arrivare fino a lei; e ciò è tanto urgente, in quanto gli sembra che un ulteriore ritardo lo farebbe morire (23-24); ma ha fiducia che le sue sofferenze presto avranno un premio (vv. 38-40). Nel suo continuo pensiero rivolto giorno e notte all'amata e al suo bel corpo, immagina che la propria anima si rechi dalla donna per chiederle aiuto, e che, quando torna, gli porti la risposta [1]: la bella sarebbe ben disposta a concedergli la felicità con godimento di entrambi [2], ma per ora non le è possibile, per la lotta che le fanno i cattivi gelosi (vv. 41-48), cioè per l'ostacolo che essa trova in tutti coloro che le stanno intorno e la sorvegliano. Tanto più egli, dopo questa fantastica risposta, si duole di non potere avere l'amata in luogo adatto, ove un sol bacio lo guarirebbe della sua malattia (vv. 49-56).

La sesta canzone *(Bel m'es l'estius)* è certo la più difficile, perchè, pur essendo canto di gioia, il poeta vi esprime il dolore

---

[1] Messaggera qui è la *voluntatz*; poco prima (vv. 33 e 36) il poeta ha detto *cors* e *esperitz*, precisamente i due vocaboli adoperati in I, 20 e 22: sempre nel senso di " anima " in comunione con la donna amata. Per il CASELLA (*Liriche*, pag. 80) si tratta invece dell' " amore che gli parla, ossia la volontà che piega sotto il peso dell' amore ". Ma anche ammesso questo, non si può negare che la *voluntatz* porti la risposta della donna, giacchè il poeta distingue *mi ditz* riferito a *voluntatz*, e *fa elha* che non può avere lo stesso soggetto (si veda l' errata traduzione in *Liriche*, pag. 61). Bene hanno inteso il passo lo STIMMING e il JEANROY.

[2] Per il CASELLA ("Archivio ", pag. 174) " i due che godono insieme sono l' amore e l' intelligenza del poeta " (!).

per una beffa patita; accenna ai cattivi consiglieri e anche ai buoni, al fratello e alla sorella, ai proprii errori e agli insegnamenti che ne ha cavati. I critici sono stati disorientati da tutti questi elementi contraddittorii o enigmatici [1].

---

[1] Secondo il DIEZ (op. cit. pag. 50) il poeta si mostra felice per avere realizzato il suo desiderio dopo superata la dolorosa prova d'amore, e ne ringrazia i buoni consiglieri che l'hanno aiutato. Il critico accenna all'avventura tragicomica della strofe VI, che gli pare enigmatica; ma non tenta di spiegare nè questo, nè altri passi della poesia, e trascura del tutto i lusingatori che il poeta ricorda al v. 30. Interpretazione, come si vede, affrettata, in cui di vero c'è solo lo stato di felicità del poeta. – Più attenta, ma in gran parte arbitraria, è la spiegazione dello STIMMING (op. cit., pag. 5). A lui sembra che lo scherzo sia stato organizzato dalla donna e dal fratello di lei, i quali avrebbero attirato Jaufre nella camera della donna stessa, per poi deriderlo. Ma il poeta non si lamenta della donna, bensì del fratello e dei lusingatori e non risulta per nulla che si tratti della camera di lei. Che il poeta abbia ora cancellato il doloroso ricordo, è smentito dal v. 40. Che egli infine, quando compone questa canzone, sia felice perchè libero dalla passione amorosa, cioè staccato dalla donna, non risulta neanche. Allo Stimming faceva comodo di crederlo, perchè questa donna volgare non era, non poteva essere la donna lontana: si trattava di un amorazzo, a cui sarebbe seguito un amore più degno, quello delle canzoni I e II. Ma anche il MONACI è in errore: egli che pure crede si tratti sempre della stessa donna, ritiene che la canzone rappresenti un momento transitorio della relazione tra Jaufre e Eleonora, nel quale il poeta si dichiari " libero della servitù d'amore ". Questa erronea interpretazione del Monaci indusse il SAVJ-LOPEZ, che la condivise (op. cit., pag. 89), a staccare dal gruppo la canzone VI, che quindi riguarderebbe altra donna. – Non è il caso di insistere sull'interpretazione dell'APPEL. Ma contro il JEANROY, che per questa canzone la condivide, si può osservare che egli è in contraddizione con se stesso: perchè da un canto esclude che la donna lontana delle altre canzoni sia la Vergine, e dall'altro ammette che questa poesia attesti la risoluzione di abbandonare l'amore umano in seguito alla beffa patita, e la conversione all'amore divino; il quale amore divino poi, non si sa come, sfocerebbe nel cantare non una divinità, ma una donna che non esiste neanche in terra lontana; e per questa donna ideale il poeta farebbe il progetto di un lontano viaggio, non si sa dove, e userebbe delle espressioni le quali, riferite alla Vergine, sarebbero blasfeme. Si vede che il Jeanroy non aveva idee chiare; del resto egli confessa di non capire a che cosa alludano i vv. 45-46, quelli che parlano del fratello e della sorella. – La chiave di questi versi crede di averla trovata il CASELLA nella " psicologia agostiniana " (" Archivio ", pagg. 178-79). Per lui il fratello è " il desiderio di ciò che non ci appartiene ", la sorella " l'amore del bene già posseduto " (?). Egli rilevò che *amor* in provenzale è femminile; e la grammatica sarebbe a posto, se *cobezeza* non fosse anche femminile; il critico per rimediare ci mise accanto il lat. *desiderium*, senza accorgersi che col latino anche *amor* cambiava di genere e che dunque c'era da scegliere tra due sorelle o due fratelli. Dell'oscura spiegazione data e dell'incongruenza grammaticale si è accorto dopo; e nelle *Liriche*, pag. 29, scrive:

Secondo me, l'antefatto di questa poesia si ricollega alla canzone precedente, nella quale il poeta era in cerca di un buon consigliere che lo facesse arrivare fino alla donna amata. È facile quindi supporre che, quando l'ingenuo ed impaziente innamorato credette di aver trovato la persona idonea, la cosa si sia propalata, e dei buontemponi, con a capo il fratello di Eleonora, Guglielmo l'Ardito. abbiano organizzato lo scherzo, facendo credere all'incauto amante – verosimilmente per mezzo di un segreto invito – che la sua bella sarebbe venuta a lui, e che egli intanto si spogliasse e si mettesse a letto ad attenderla: si capisce con lo scopo di sorprenderlo, denudarlo e farne le risate [1]. Lo scherzo riuscì bene, e il poeta ne ebbe un gran dolore, non solo per lo scorno patito, ma perchè di quella volgarità credette partecipe la donna, dalla quale pareva che provenisse l' invito. Non la mortificazione subita ha dimenticato il poeta, la quale anzi gli è e gli sarà sempre viva in mente (vv. 40–42): egli si è bensì liberato dal cordoglio (vv. 20–1,56) ben più tormentoso, causato dalla cattiva azione della donna, ora che la sa innocente. Il poeta è felice di questa liberazione, e pare che egli canti per l'occasione: infatti in principio dice che gli piace sì il bel tempo, come piaceva a tutti i trovatori, che si sentivano obbligati a quell'esordio; ma stavolta a lui piace di più l'inverno, perchè in inverno ha avuto la gioia più grande della sua vita. Per deter-

---

" Figli di un' anima che regge un corpo, il *desir* e la *fin' amors* sono l' uno il fratello che nega la vera gioia e l' altra la sorella che la concede intera ". È più chiaro e corretto (come mai riappare la vecchia spiegazione a pag. 45 ?), ma non meno infondato; perchè nè *cobezeza* nè *desir* son parole esistenti nella canzone di cui si discute, e nella canz. III, 22-5 ove appaiono son di significato distinto. Resta sempre però da spiegare quell' *aug:* i vv. 45-6 difatti dicono chiaramente: " tutto ciò che il fratello mi nega, *sento dire* che mi concede la sorella ". – Non meno strana è la spiegazione dello SPITZER (op. cit., pag. 72), per cui fratello e sorella significano " l' uno e l' altro ", cioè insomma: "d'autres femmes vous concèdent ce que la dame préférée vous denie "; ma – a parte l'arbitraria spiegazione – qui è proprio " la dame préférée " quella che concede la benevolenza, e viene ringraziata al v. 25. È permesso di ricordare alla nuova critica che Eleonora d'Aquitania era sorella di Guglielmo l'Ardito ?

[1] Lo SPITZER (op. cit., pag. 71) scrive: " Il s' agit, je crois, d' une anecdote personnelle renouvelant un lieu commun bien connu: tant de troubadours se déclarent plus satisfaits de coucher avec leurs dames habillés, que nus avec d'autres femmes ". Forse non capisco. Vuol dire che il poeta fece male ad aspettare la donna spogliato a letto ? Ma chi gli aveva suggerito di fare a quel modo ? Non si può non ammettere la beffa preordinata.

minare l'essenza di questa gioia, bisogna non avere preconcetti e tener conto di quello che realmente dice il poeta: il quale si sente ora restituito nel suo valore (v. 9) e promette di non andare mai altrove (v. 10), cioè da un'altra donna, di non chiedere più favori a nessuno (v. 11) [1], constatando che è da saggio sapere attendere (v. 13) e da folle farsi dominare dall'ira (v. 14); più giù (vv. 27-28) promette di rimanersene lì e starsene contento, sebbene abbia detto il contrario. Evidentemente egli era andato sulle furie, aveva lasciato la donna, aveva detto di volerne amare un'altra; ma ora rinnega questi propositi, perchè è tornato alla sua gioia (v. 24), e ne ringrazia *lieis*, la donna [2] e Dio e coloro che si sono adoperati a mettere la pace (vv. 25-6), mandati verosimilmente dalla stessa Eleonora, la quale assicurava non solo di essere stata estranea allo scherzo, ma di essere tuttavia benevola per il suo trovatore e vassallo (v. 46). Il poeta, per spiegare in qualche modo la propria condotta passata, che ora giudica eccessiva verso la donna, si sente in obbligo di narrare la sconcia vicenda (vv. 36-42), dandone la colpa ai lusingatori, i quali così lo fecero allontanare dall'amore e gli causarono un dolore che lo ha tormentato giorno e notte (vv. 15-18). Ora è guarito (vv. 19-21) e come liberato da un fardello di follia (v. 56) [3]; confessa il suo torto (v. 33) e riconosce che il vero amore non tradisce mai nessuno (vv. 34-35). Gli rimane solo un dubbio increscioso: come mai il fratello di lei gli neghi quella benevolenza che la sorella, da quando ha sentito dire *(aug)* gli concede; ma tutti possono sbagliare, egli dice, e in fondo lo compatisce (vv. 43-49).

La settima poesia *(Quan lo rossinhols)* non si può non collocare all'ultimo posto, a causa del proposito, che il poeta manifesta nelle due ultime stanze, di partire per la crociata, ove poi troverà la morte. La tradizione manoscritta di questa canzone è singo-

---

[1] *Non querrai autrui conquitz*, letteralmente " non chiederò conquiste ad altri ": *autrui* non ha qui funzione di aggettivo accusativo, come si crede, ma di pronome dativo; quanto a *conquitz*, può avere il significato di " guadagni, vantaggi ". Spiegando " conquiste di altri " ne viene un' affermazione sciocca.

[2] Questo *lieis*, con cui è evidentemente indicata la donna, dà fastidio al CASELLA ("Archivio", pag. 77), che lo crede riferito ancora all'*amor* femminile; ma, a farlo apposta, la parola *amor* non esiste nè in questa stanza, nè nelle precedenti.

[3] Il *fol fais* di cui si scarica il poeta è precisamente la soverchia ira del v. 14 e il *turmen* del v. 20: non c' è bisogno di incomodare le *Meditationes* di non so qual filosofo, come fa il CASELLA a pag. 81 delle *Rime*.

lare: la strofe VIII è data da solo quattro mss.; le strofe II e III da soli tre; le strofe V e VI ediz. Stimming, sebbene contenute in parecchi mss., il Jeanroy le crede spurie, ma senza ragione [1]. Non è cauto escludere questa o quella stanza, perchè tutte sembrano composte dallo stesso autore: si può però pensare a redazioni diverse, in cui il poeta aggiungesse o togliesse secondo le circostanze; ed è verosimile, secondo me, che le due ultime strofe siano state aggiunte in occasione della crociata. In ogni modo risulta che il poeta è sempre presso la donna e in uno stato piuttosto avanzato della relazione amorosa. Il dato lirico di questa poesia è il vivo desiderio del poeta di possedere la donna amata; non per nulla l'esordio primaverile mette in campo l'usignolo, che ama la sua compagna e le dona e ne chiede e riceve amore (vv. 1-4): un simile dono si attende egli dalla bontà di lei (vv. 8-11). La canzone è piena di sensualità: il poeta ha presenti i detti e i fatti della donna (strofe VI), ma soprattutto il suo bel corpo (vv. 12-13), che egli sogna di possedere *jauzitz jauzens*, come l'usignolo (vv. 15-18). Ma questa bellezza come assaporarla realmente? nessuno glielo insegna, e da solo non ci riesce (vv. 19-21), perchè a volte gli pare di raggiungerla, ma poi essa gli sfugge, e se Amore non la ferma, sarà difficile che egli la colga (vv. 22-25). Sembra - intendo - che la donna gli avesse fatto sperare quella mercè che ancora non si decideva a concedere. Egli d'altra parte, ardente ma timido amante, non osava chiedere di essere esaudito, perchè quand'era alla presenza di lei, tanto bella e tanto più alta di lui, si confondeva e non le sapeva domandare neanche di tenerlo per suo, meno ancora le poteva chiedere "mercè d'altro„ (strofa V Stimming). Se non che la speranza di appagare il suo desiderio vien meno al poeta quando Eleonora si accinge a partire per la crociata. Ma ecco che anche lui è chiamato alle armi dal suo signore diretto (vv. 33-34), e avrà così modo di rivedere l'amata, mentre darà prova del proprio valore (v. 38); e allora dichiara di separarsi dalla donna contento (v. 29) e pieno di speranza (v. 35), sicuro che quella è la via che conduce alla felicità (vv. 40-42).

La morte poi spezzò l'aspirazione del nobile trovatore innamorato della sua regina. E in conclusione le sette canzoni di Jaufre Rudel, nell'ordine in cui le abbiamo rilette, costituiscono un gruppo

---

[1] Il CASELLA (" Archivio „, pag. 181, n. 34) è d'accordo, ma per ragioni filosofiche: in esse " all'amor amicitiae, che è poi l'amore lontano, si è sostituito l'amor concupiscentiae „.

compatto che esclude qualsiasi astrattismo e conferma pienamente quanto abbiamo fin qui sostenuto sulla realtà di quell'amore famoso.

*
* *

Non c' è dubbio che la biografia provenzale, così materiata di elementi storici accertati o probabili e senza elementi anacronistici, non può essere invenzione di un tardo novellatore, ma deriva da una tradizione coeva ai fatti che narra. Ma poichè non si può negare che c' è una parte storicamente inaccettabile, bisogna ora domandarsi come si sia formata la leggenda della contessa di Tripoli. Essa fu, secondo me, determinata dalla morte del poeta crociato, quale fu riferita dai reduci di Terrasanta. Quando si seppe che il principe poeta, giunto in fin di vita in Oriente, era stato assistito dal conte e dalla contessa di Tripoli, e poi seppellito con grande onore nella casa dei Templari; se, come è verosimile, si aggiungeva che la giovine contessa si era commossa per la morte del giovine e nobile crociato; più d'uno si sarà ricordato che il poeta aveva cantato una donna lontana, a tutti ignota, la quale forse, chi sa, era proprio colei che lo aveva assistito e lo aveva pianto. Qualche altro avrà ricordato che delle dame cristiane d'Oriente e della contessa di Tripoli si era parlato in Occidente quando, caduta Edessa, da Antiochia eran venuti emissarii a chiedere aiuti per gli stati cristiani minacciati dagli infedeli; e avrà creduto verosimile che di quella giovine contessa si fosse innamorato da lontano Jaufre Rudel e si fosse crociato per andare a vederla. Avvenuta l'identificazione della donna lontana con la contessa di Tripoli, era facile l' aggiunta di qualche frangia romantica, come la morte del poeta fra le braccia dell' amata e la monacazione di lei per il grande dolore sofferto.

Tutta questa elaborazione evidentemente non poteva avvenire nè a Tripoli, nè nelle corti settentrionali della Francia, sibbene nelle corti meridionali, dove erano state composte e diffuse le tre poesie sulla donna lontana, e dove permaneva il mistero di quell'amor singolare. Perchè le leggende nascono sempre dal bisogno di sapere quel che non si può sapere, e per ciò alla mancanza o all'insufficienza di notizie si supplisce con l' immaginazione, determinando una tradizione che in breve s'inserisce nella storia.

Lo spirito critico moderno distingue i fatti accertati da quelli che mancano di fondamento; eppure neanche oggi gli storici sanno fare a meno della congettura, quando difettano le notizie. Nel medioevo invece non si faceva distinzione fra storia e leggenda, perchè la leg-

genda era una spontanea integrazione della storia, e come tale veniva accettata dai cronisti e rispettata perfino dai poeti e dai novellatori.

Noi possiamo essere sicuri che la storia-leggenda di Jaufre Rudel è stata raccolta dal biografo tal quale si era fissata e diffusa nelle corti occitaniche quando fu nota la morte del trovatore crociato.

SALVATORE SANTANGELO

ATTILIO MOMIGLIANO *

Non vorrei che qualcuno, oggi, attendesse da me una commemorazione accademica dello studioso e del critico che con la sua scomparsa tanto vuoto ha lasciato nella cultura italiana. Ogni discorso ufficiale su di lui sarebbe in questa sede impossibile o almeno stonato, non solo perchè il dolore è ancora – e forse sarà sempre – per me bruciante come quello di una mutilazione; ma perchè in questa città a lui così cara, in questa Università che fu così sua, tra colleghi e allievi che gli furono così vicini, sarebbe vuota e dissonante ogni parola al di fuori dell' atmosfera di memori affetti e di rimpianto nostalgico che tutti, oggi, ci avvolge.

Non è l' immagine di un assente o di un lontano che desideriamo rievocare: ma è la sua presenza ricca e umanissima, tra di noi, che ci invita a questo colloquio con lui, al di là della tomba.

---

* È il testo della commemorazione solenne di Attilio Momigliano, maestro nell'Ateneo catanese dal 1920 al 1925, tenuta il 4 marzo 1953 nell' Aula Magna dell' Università, alla presenza del Magnifico Rettore, di numerosi docenti e di un folto pubblico. Alla commemorazione avevano aderito l' Accademia dei Lincei, l'Accademia della Crusca, l'Associazione Internazionale per gli studi di Lingua e Letteratura Italiana, le Università di Pisa e Firenze, il prof. Henri Bedarida della Sorbonne a nome degli italianisti francesi.

Il Preside della Facoltà di Lettere, prof. Quintino Cataudella, dopo brevi commosse parole di ricordo, ha letto i seguenti telegrammi:

" Accademia Nazionale dei Lincei invia fervida adesione onoranze che codesta insigne Università apprestasi tributare alla memoria nostro compianto socio et illustre critico et letterato professor Attilio Momigliano. Presidente Arangio-Ruiz ".

" Occasione celebrazione commemorativa Attilio Momigliano cui Catania si gloriò accogliere prima sua tappa lungo glorioso cammino di letterato artista et celebrato Maestro prego associare espressione compartecipazione vivissima corpo accademico et specialmente Facoltà Lettere Ateneo Fiorentino. Prego anche mio ricordo personale tributo ammirazione affettuosa celebrato Maestro. Borghi, rettore Università di Firenze ".

" Accademia Crusca associasi onoranze promosse dall'insigne Università catanese in memoria di Attilio Momigliano rievoca in quello squisito interprete della letteratura italiana uno dei suoi soci più illustri. Vittorio Santoli, Accademico segretario ".

Forse soltanto lo smarrimento che molti di noi hanno provato alla sua morte ha fatto a un tratto misurare tutta la ricchezza umana che viveva dietro quel suo signorile riserbo, che a qualcuno potè sembrare timidezza gelosa. Ma la sua umanissima dolcezza, la sua stessa figura mite e umile, piegata in questi ultimi anni da un accanirsi senza tregua di sventure e di dolori, ci viene incontro oggi, come ieri, illuminata costantemente da una luce interiore di alta rettitudine, di generosità invitta, di gentilezza nativa.

Schivo di ogni gesto proclamato, tutto assorto nei suoi studi e nella sua scuola, egli seppe tuttavia, come pochissimi altri, dare l'esempio della nobiltà morale e dell' integrità civile. Mentre tanti dimenticavano le loro altisonanti promesse, egli durante il ventennio fascista rimase fedele, senza tentennamenti o incertezze, all' impegno di libertà e di difesa della dignità della persona umana che erano naturali al suo animo nobile e delicato. Era una posizione che, assolutamente al di là di ogni risentimento politico o pratico, nasceva in lui da una reazione tutta morale: e la sua coscienza vigile e sensibile gli dettava atteggiamenti coerentissimi in tutte le circostanze. Ricordo quella mattina primaverile del '38, quando gli si voleva imporre un'esaltazione patriottarda del superuomo D'Annunzio: la sua voce si levò nella grande aula dell' Università fiorentina, ferma e senza esitazione, in una precisa e in certo senso spietata analisi critica del decadentismo umano e letterario dell' autore: e finì per imporre rispetto anche ai più esaltati e ai più intemperanti.

Ma di lui (che qualcuno volle meschinamente chiamare " il critico dei silenzi ") avevano soprattutto valore, come più alte affermazioni morali, proprio i silenzi accorati e i riserbi generosi.

Le lunghe, umilianti persecuzioni politiche e razziali – e ahimè anche accademiche – i terrori che successero alle persecuzioni, riuscivano soltanto a rendere più fortemente virile la sua rassegnazione, più affinato di sofferenza il suo mite sorriso; e a farlo reagire se mai sempre e soltanto in favore di altri che subivano quelle stesse persecuzioni e quelle stesse ingiustizie. E non volle lasciare allora il suo paese benchè e dall' Inghilterra e dall' America amici e ammiratori lo sollecisassero: volle rimanere tra noi, per continuare dal suo studio ad essere Maestro nel senso pieno della parola. Sicchè quando nel '45 risalì tra una folla festante di allievi, vecchi e nuovi, la cattedra, nell' aria carica di attesa la sua voce – senza la minima parola, senza il minimo accento di vittoria o di rancore – potè elevarsi con la calma serena di un colloquio ripreso dopo otto anni, a

parlarci ancora del Tasso e della nostalgia dell' eterno nella sua poesia.

Questa elevata fermezza di coscienza, questo essere sempre e in ogni circostanza " vergin di servo encomio e di codardo oltraggio „, non si configurava però mai in un' apollinea serenità di spirito, staccata dai problemi della vita, quasi un rifiuto di impegno umano, o un egoistico ritrarsi in una quiete remota. Pochi uomini di cultura seppero come Attilio Momigliano assumersi delle responsabilità senza mai deflettere, ebbero il coraggio anche di compromettersi quando era necessario: nel '24 il manifesto degli intellettuali contro le violenze fasciste, e nel '48 l' appello lanciato da Croce e da De Sanctis per la libertà della cultura contro le lusinghe comuniste, lo trovarono pronto ad impegnarsi per i suoi grandi ideali umani, mentre altri tentennava o si ritraeva.

Ma la forza della sua probità faceva prova soprattutto nell' esercizio e nella pratica quotidiana del Maestro universitario. Gli allievi sentivano in lui chi sapeva ascoltarli al di là di ogni difficoltà, chi poteva comprenderli e giudicarli al di là di ogni divergenza di idee, chi lontano da ogni desiderio di imporre un suo metodo e una sua scuola era interessato e appassionato da ogni ricerca, da ogni itinerario che portasse alla poesia.

Non a caso i discepoli che egli più seguì e che ebbe più cari, furono proprio quelli apparentemente più indipendenti dal suo metodo critico. Quello che solo per lui contava era il lavoro, era la finezza del giudizio, erano le idee; e non le persone o le scuole. Confessava candidamente nel '50, alla vigilia di un difficile concorso universitario, di non conoscere affatto un candidato, che presentava come titolo principale un libro sul Manzoni tutto in polemica contro le sue idee più care: ma dopo averne letto scrupolosamente tutti gli scritti, decise di sostenerlo, e lo sostenne " a viso aperto „ contro tutti i colleghi. Quello che sembrò un " mirabile monstrum „ era per lui la norma più naturale del suo giudicare e del suo agire, l' unica vera regola del suo " gioco „: e non poteva neppure capire la meraviglia degli altri!

Per ripetere di lui quanto egli disse dello scrittore più suo, il Manzoni, " sotto l' ombroso pudore „ palpitava una vera " fiamma di sentimento „, vivevano un cuore e una coscienza ricchissimi di affetto: non solo per i familiari gli amici i discepoli, ma per tutti, vicini e lontani. Una larga comprensione interiore e una segreta pietà umana, lo facevano, per quello che lo riguardava, più sensibile ad ogni minimo segno di gentilezza o di bontà che a qualunque atto di sopraffazione o di malvagità.

Pochi uomini – ha notato con commozione uno dei suoi più cari allievi e amici Carmelo Cappuccio – furono così solleciti degli altri, così pensosi e accorati dinanzi alle pene altrui, anche di coloro che a volte gli si mostravano avversi: tale era la sua penetrazione affettuosa in quel manzoniano groviglio che è il cuore degli uomini: una penetrazione a cui lo aveva abituato la lunga consuetudine coi libri dei poeti più grandi.

Questa ricchezza interiore, questa viva e desta umanità costituiva in parte il fascino che attirava a lui i giovani, al di là di quell'aristocratico riserbo che a qualcuno poteva sembrare freddezza. Proprio di queste apparenze anche lui un po' sorrideva, con quella sottile e distaccata ironia che sempre veniva fuori quando parlava di sè; e un po' anche se ne crucciava: scriveva da Firenze a noi, suoi vecchi discepoli pisani, che ci era soprattutto grato " di aver saputo superare la barriera che, ahimè, la sua timidezza tendeva ad elevare fra lui e i suoi allievi „. Era uno scrupolo che spesso aveva, egli, che certamente è stato uno dei maestri più fedelmente, più tenacemente amato dai suoi allievi: un maestro che li seguiva anche al di là dei loro studi, nei loro problemi umani, con una delicatezza sempre trepida, con una gentilezza sempre discreta. E mi sono ancora fitte in cuore le sue parole, che mi accolsero due anni or sono sulle porte di questo Ateneo: una sua lettera – la più affettuosa, la più incoraggiante – mi attendeva per dirmi che il Maestro e lo amico mi erano vicini sulla soglia della mia nuova esperienza, mi auguravano di trovare qui gli affetti e le soddisfazioni che in lui avevano lasciato memorie inobliabili.

Se al di là del poco spazio che egli, così scevro di ogni vanità e di ogni ambizione, volle occupare tra gli uomini, se al di là della sua figura " umile e pellegrina „ " il mondo sapesse il cor ch'egli ebbe „, veramente, come chi più lo conobbe, " assai lo loda e più lo loderebbe „.

* * *

Proprio da questa ricchezza di motivi umani traeva origine anche l'eccezionale ricchezza di motivi critici che fanno di Attilio Momigliano una figura unica nella storia della nostra cultura contemporanea.

Rievocando, tra vari poeti, in uno dei suoi saggi più mossi e commossi, una figura solitaria di critico, affermava anni or sono che Eugenio Donadoni " derivava dalla propria ricchezza morale

gli strumenti e l' ispirazione della sua critica „. Mai egli, così severamente riservato, avrebbe osato pensare che in queste parole i suoi discepoli, e tutti quelli che lo conobbero, avrebbero visto il credo della sua critica aristocratica e umanissima, della sua appassionata fede nell' arte.

Della scuola storica torinese del principio di secolo egli, ancora studente, (insieme alla severa disciplina cui sempre rimase fedele), scelse per sè l' insegnamento pensoso e problematico del Graf, " il solo fra i miei maestri - egli scrisse - che mi attirasse non tanto per quello che diceva quanto per quella suggestione di lago nordico che emanava dalla sua figura, per l'aura di poesia che aveva intorno a sè „.

I primi studi del Momigliano - sul Pulci, sul Porta, sul Goldoni - rivelano zone di poesia fino allora insospettate. Si direbbe, (come ha delicatamente osservato il Fubini) che nel rivolgersi a poeti che si possono genericamente indicare col termine di comici e nel considerare con tanta insistenza i vari aspetti del riso e del sorriso, egli mirasse a uscire dalla cerchia del suo sentire abituale che lo avrebbe inclinato piuttosto a discorrere di altri poeti col pericolo di troppo scoperte effusioni autobiografiche: si venne per tal via affinando la sua vocazione e attitudine di critico, mentre fin d'allora egli poteva rivelare il suo animo profondo sottolineando la umanità dolorosa e talvolta altamente tragica di certe pagine portiane.

Ma queste ricerche di poesia non erano che le tappe pensose per giungere alla maturità insieme critica e umana, così solida e spiegata ormai nel suo saggio sul Manzoni: quello che il Croce - da cui pure il Momigliano volle e seppe mantenersi sempre risolutamente indipendente - salutò con un giudizio memorabile: "La squisita poesia del Manzoni ha avuto nel Momigliano la fortuna di un critico parimenti squisito „. Aveva trovato veramente il *suo* autore, il *suo* libro.

" Un pieno equilibrio interiore, un assoluto possesso del suo spirito dà a tutto quanto egli dice, l'aspetto d'un fine intaglio: riflessioni sentimenti fatti personaggi luoghi, tutto si specchia nella sua mente come nell'acqua immobile d'un lago „. Queste parole scritte dal Momigliano per definire la " limpida e luminosa „ coscienza di poeta del Manzoni, sembrano delineare un ideale che sarà d'ora innanzi la sua mèta segreta. Il tono abbandonato e appassionato del suo primo studio manzoniano sull' Innominato (che il Momigliano stesso, negli ultimi anni, sottolineò parlando ridente-

mente di " stile orripilante „ di " enfasi ultraromantica e giovanile „), ha ceduto di fronte a una sempre contenuta e misurata ricchezza umana e critica: una ricchezza che nasce da profonde meditazioni, da cautissimi accostamenti e assaporamenti, da strenue esperienze culturali, che pur non lasciano traccia del loro pesante e lungo travaglio nella pagina limpida e ferma del critico. Non a caso gli incontri che meglio segnano la sua conquista di lettore di poesia sono il Manzoni e l'Ariosto: " due autori nei quali la serietà ed il pudore dei problemi umani, la complessità dell'invenzione, i travagli della conquista poetica appena si possono indovinare, tanto si è fatto trasparente fino alla parola, piana e insostituibile, il loro concetto „.

E intanto si approfondiva e diveniva sempre più cosciente nel Momigliano l'atteggiamento che lo aveva guidato fin dalle sue primissime esperienze di lettore attento e di interprete devoto: quel sentimento istintivo, divenuto poi convinzione critica, che nella poesia identificava naturalmente *un motivo di vita.*

***

Per pochissimi lettori, e forse per nessun critico, la contemplazione della poesia è stata, come per Attilio Momigliano, ragione stessa di vita. Scriveva nel '34 a un discepolo: " La poesia è per me un rifugio, una sfera di serenità e di silenzio... Forse quello che posso insegnare è tutto qui „. E allontanato dalla sua cattedra (ma non dai suoi allievi), nei preludi della nostra tragedia di ieri, e poi dalla calata dell'Anticristo cacciato qua e là, nei rifugi più oscuri e più duri, ancora come sempre cercava consolazione e serenità nei suoi poeti: " Devo al Tasso e a Dante le due o tre ore di assenza che la sorte mi concedeva quasi ogni giorno. Nel pomeriggio, mentre mia moglie si assopiva dopo gli assidui terrori del giorno e della notte, io dimenticavo che ad ogni minuto un calcio improvviso poteva spalancare la mia porta e mi sprofondavo a poco a poco nel mondo lontano della poesia. Devo dire che se per questa io sono sempre vissuto, per questa *soltanto sono sopravvissuto* „.

Così innanzi al commento alla *Gerusalemme liberata*, nell'ottobre 1944. Ed è affermazione insieme sommessa e recisa, discretissima e risoluta: come tutta la sua critica, come tutto il suo insegnamento. In ogni momento egli dava ai suoi ascoltatori il senso dell'assolutezza dei valori e del significato dell'arte: cioè di qualcosa che amare e studiare era insieme necessario e doveroso.

Chi ha avuto la ventura di ascoltare le sue lezioni ritrova in

sè commossa e luminosa la memoria della rivelazione, che per la prima volta ebbe dalla sua parola, del valore della poesia, come di un valore assoluto. Si entrava in quell'aula veramente come in un tempio: e subito quella sua voce, un po' timida e sommessa, penetrava di rispetto e di trepidazione, avviava a intendere la poesia senza mai infiacchirla e senza mai gonfiarla. Quelle sue notazioni lente e pensose si staccavano da una lunga meditazione e da un'amorosa assuefazione; e avevano tuttavia la freschezza affascinante di parole " pur mo' nate „, come si addice a severe ed umili ancelle della poesia. Perchè il critico non voleva mai dominare il poeta colle sue parole, ma soltanto ascoltarlo, comprenderlo, servirlo. Sentiva che " il problema spirituale del suo autore era il suo problema „, e che egli doveva essere volta a volta " *reveur* con il Petrarca, desolato e ardente con il Leopardi, multiforme e tetragono con Dante, smarrito nella contemplazione del mistero con il Pascoli „.

Fisso a questa sua vocazione di " servire „ alla poesia, in pieno trionfo della critica estetica, il Momigliano poteva affermare che tale critica " è per lo più così falsa „ e " ha la sorte dell'arte mancata, tutta luce superficiale „, perchè " il critico la intorbida con discussioni teoriche e si lascia deviare dal congegno razionale d'un'opera d'arte „, perché " non c'è verità detta intorno ad un libro di poesia che duri, se non è una verità comprensiva, se non è insostituibile come il verso d'un poeta „. La sua fede appassionata si ribellava a sopraffare o a opprimere la poesia con i pesanti problematicismi o con le preziose sottigliezze di una retorica nuovissima. Il suo ideale di critico era certamente più quello di Sainte Beuve che quello di Croce: " le critique n'est qu'un homme qui sait lire et qui apprend à lire aux autres „. E le sue lezioni erano proprio e soprattutto questo: un appressamento devoto ma ragionato, trepido ma meditato, alle grandi voci della nostra letteratura; un apprendimento cauto, un assaporamento intimo della poesia nelle sue forme più diverse. Nulla potrebbe rievocare quelle ore inobliabili, in cui alcuni di noi sentirono per la prima volta il brivido arcano che dà la vivente presenza della poesia, se non forse le sue parole nel preludere ad alcune interpretazioni.

" Noi sentiamo la poesia soltanto quando tutto tace dentro di noi ed essa ha creato intorno a noi la sua atmosfera. La sua voce non può risuonare che nel silenzio, quando il mondo della realtà è svanito e quello delle nostre passioni dorme. Perciò è così difficile comprendere la vera poesia: perché essa richiede un lettore tanto più dimentico e assorto, quanto meno essa è superficiale e sonante.

Il principio della lettura è sempre più o meno freddo: siamo ancora attaccati alla nostra vita del momento, occupati di noi, distratti dalle cose che ci stanno dinanzi. Ma poi, se la poesia è grande e noi siamo capaci di sentirla, la stanza e il libro stesso – fatto di pagine e di caratteri – si perdono davanti ai nostri sensi, e noi viviamo, soli nel cerchio tracciato intorno a noi dal poeta. In questo isolamento, in questa visione d'un mondo più vivo e più affascinante dell'altro – e senza peso – in questa sensibilità in cui la nostra persona stessa si annulla, consiste l'impressione dell'arte.

" Donde questo nasca, quali virtù debba avere il poeta per rapirci in quella sfera solitaria, non è possibile dire. Tutte le descrizioni sono, fatalmente, unilaterali e incompiute. L'arte si riconosce da questo potere che essa opera dentro e intorno a noi. Quando abbiamo ben meditato sulla sua essenza e studiato le definizioni dei filosofi, rimangono sempre in noi l'insoddisfazione e la commozione d'un fenomeno che sfugge alla freddezza e alla precisione d'una formula:

Che sia ciò, non lo so io...

" Questo non è scetticismo: è convinzione che l'arte è una delle forze maggiori del nostro spirito e perciò soverchia i poteri – troppo deboli e limitati – del nostro raziocinio ".

Da questa fedeltà assoluta alla poesia, fatta ragione di vita, discendeva nelle pagine del Momigliano spontanea insieme e miracolosa, una perfetta fusione di ragioni critiche e di ragioni umane: ne derivavano alla sua voce di lettore e di critico una profondità e un fascino eccezionali. L'osservatore superficiale può fermarsi qualche volta all'aspetto più esterno delle sue ricostruzioni, a quelle finissime e penetranti indagini psicologiche. Ma il lettore attento avverte che anche lo sforzo di delineare " una storia d'anima ", la storia interiore di un artista era condizionata – in senso assoluto – dalla volontà di cogliere e far rivivere la coscienza di poeta da cui l'opera era nata e colla quale è, in certo senso, un'unica realtà.

Ogni considerazione della poesia come astratta liricità o come consumata abilità, esulava dalla contemplazione critica del Momigliano. Sentiva la poesia anzitutto come espressione insuperabile e inobliabile di tutti i valori spirituali e umani: perchè vera pienezza e completa attuazione le discendono solo dalla coerenza, dalla saldezza, dall'impegno dell'autore nel comprendere il mondo e la vita, e nell'esprimerli con unità fantastica che è, ancor prima, unità di vita spirituale. Questa saldezza di fede – ancor più poetica che

estetica – già vivissima nello studio sul Manzoni, aveva trovato voce più spiegata nella memorabile prolusione fiorentina del 1934 sulle *Tendenze della lirica italiana dal Carducci ad oggi:* le identificava acutamente nel progressivo dissolversi di facoltà sintetiche, nel decadere fatale dei più alti interessi umani (ed è ancora fitta in cuore, a noi suoi discepoli, l'immagine di lui in quel giorno solenne, che tra gli applausi soverchianti le sue ultime parole sommesse, si affrettava commosso verso di noi, quasi ad affidarci una consegna).

*
* *

Da allora tutto l'impegno del critico, tutta la sua appassionata fede nella poesia appaiono più risolutamente indirizzati alla contemplazione dell'arte come contemplazione spirituale. È l'atteggiamento che rende unitaria e suggestiva come nessun'altra, dopo il De Sanctis, la sua *Storia della letteratura italiana*; è l'interesse che lo fa indugiare – per primo – sulla Deledda, e sentire tutta la solitaria grandezza della sua opera perchè *Elias Portolu* è il libro di più alta e insieme di più solida moralità che sia stato scritto in Italia dopo i *Promessi Sposi* „; perchè " nessuno dopo il Manzoni ha arricchito come lei... il nostro senso della vita „.

Questa attenzione alle ragioni della poesia come ragioni di vita (e viceversa) è il motivo centrale anche delle raccolte di saggi del Momigliano, specialmente di quelle del dopoguerra. La scelta stessa è rivelatrice: lasciati da parte quasi sempre gli articoli analitici e impressionistici, sono ripresi quelli in cui la poesia è colta come sintesi di valori umani diversi, quelli in cui sono studiate certe espressioni ricche di alto significato poetico e di segrete consolazioni perché non sdegnosamente e volutamente *pure,* e infine quelli – e sono spesso i migliori e più nuovi – in cui la poesia di un autore (Manzoni, Leopardi, Carducci) è intuita attraverso la finissima comprensione del suo mondo storicamente inteso nella sua atmosfera, nelle cose fra cui visse, nei fatti concreti a cui assistette. Nelle epistole del Petrarca bisogna " soprattutto cercare l'entusiasmo morale „; " la personalità poetica dell'Alfieri si riassume tutta nella dignità morale „; " Manzoni, Leopardi, Foscolo non hanno una formazione puramente letteraria e storica ... c'è in essi un travaglio di pensiero senza il quale la loro poesia non si comprende „; la lirica del Leopardi non è " una confessione o uno sfogo, ma una consacrazione della vita „.

Così non solo i problemi letterari sono presenti nella coscienza

del critico, ma continuamente possono affiorare i riferimenti alla vita: con particolare, nostalgica adesione nei saggi sulla letteratura del secolo scorso. Le opere di quel periodo rivivono per questo rievocate da un'esperienza vissuta profondamente ("Patriottismo, moralità, amore: a vent'anni anche per noi queste tre cose erano una sola: il confidente abbandono alla vita „); e la prospettiva storica di certi giudizi riesce per questo quanto mai viva, perchè l'analisi dell'opera si sviluppa in un'eccezionale atmosfera di comprensione e simpatia al clima umano in cui essa è sorta *(Il dottor Antonio, Le confessioni di un italiano, Le ricordanze del Settembrini ...).*

Una rara serietà morale, una solida fiducia nel proprio impegno critico informano questi saggi, e li collocano lontani dalla leggerezza venata di scetticismo in cui si muove spesso la nostra critica più brillante. Si avverte sempre che il Momigliano, anche nel lavoro più umile, ha limpida e sicura la coscienza che il suo impegno è quello di svelare o chiarire una verità; e che ogni verità richiede, a chi la vuole avvicinare, la più alta e profonda serietà umana, il più totale impegno dello spirito.

Esemplari proprio per umiltà e insieme per serietà di impegno, i suoi commenti. Con quel suo atteggiamento schivo di ogni posizione polemica o programmatica – caratteristico della sua critica signorile e meditativa –, con quelle sue notazioni rigorose e severe – remote insieme da ogni variazione esteriore, da ogni problematicismo, da ogni retorica stilistica o linguistica –, il Momigliano nella forma dimessa della nota a pie' di pagina ha felicemente rinnovato e sensibilizzato la critica attorno ai capolavori della nostra letteratura: del Boccaccio, del Tasso, del Goldoni, dell'Alfieri, del Manzoni, del Berchet. E nei due ultimi e più grandi commenti, quelli alla *Divina Commedia* e ai *Promessi Sposi,* ha raggiunto una unità di impostazione e di tono assolutamente adeguati alla sensibilità e alla finezza tradizionale del suo annotare.

L'ostacolo che le opposizioni crociane (di poesia e di struttura, e di poesia e oratoria) avevano frapposto allo sforzo di cogliere l'unità della *Commedia* e dei *Promessi Sposi,* è per questo facilmente superato. La continuità, la unità della poesia dantesca, così variamente modulata, è sfuggita, secondo il Momigliano, perchè è mancata l'attenzione alla costruzione unitaria, non su idee o allegorie, ma sullo svolgersi mirabilmente armonico del paesaggio, dell'atmosfera spirituale e materiale, delle suggestive rispondenze di visioni allucinanti e di buio spettrale, di grida violente e scomposte e di silenzi smisurati e solenni.

L'intima, armoniosa connessione fra canto e canto, fra episodi e contesto narrativo, sottolineata dal Momigliano nei momenti e nei toni più diversi, rivela tutto un impegno di fantasia – e anche di lingua – troppo insospettato fino allora: la potenza espressiva di certe figure – identificata nella coscienza della dannazione e nel senso di ieratico orrore – dà loro una nuova singolare continuità ed evidenza fantastica; "l'oscillazione tra l'imperativo della coscienza e l'attrattiva della fantasia" si rivela attraverso le note del Momigliano "la causa principale che sottrae la poesia di Dante al pericolo del moralismo" e che contribuisce potentemente all'unità dell'opera. Fissa a questa mèta, al cuore stesso della poesia, l'attenzione del Momigliano nel leggere il poema dantesco è particolarmente schiva di ogni concezione sentimentale o romantica (e basti pensare alla austera analisi dell'episodio di Paolo e Francesca): ed è presa tutta invece dall'identificarsi dei motivi umani e morali coi motivi di raffigurazione, di fantasia, di pura visibilità.

Lo stesso severo impegno nelle ultime pagine scritte da lui: da lui "fedele al Manzoni" che ritornava ai *Promessi Sposi* in un'ora tristissima della sua vita. Voler distinguere nei *Promessi Sposi* poesia da oratoria o da convinzioni morali è per il Momigliano assurdo: perchè la poesia – la poesia della sventura provvida per gli individui e per i popoli – nasce e si svolge proprio dall'intuizione fantastica di quella verità religiosa: da un'inscindibile unità onde solamente può levarsi quella visione salda, continua, sublime. E annotava proprio nella prima pagina del suo ultimo volume: "Ho ripreso in mano, dopo trent'anni, gli appunti da cui avevo ricavato il mio capitolo sui *Promessi Sposi*. Allora lavoravo con il pensiero ad una Persona che mi ha lasciato quando questo commento era appena a metà. L'ho continuato con la mente a Lei, ritrovando nei vecchi fogli quel bisogno di spiritualità che Essa mi aveva insegnato: e allargando e correggendo le idee di un tempo, ho cercato ancora uno scopo alla mia vita".

Così, sempre, l'analisi devota e umile della poesia si risolve in Attilio Momigliano in contemplazione spirituale: con un abbandono nostalgico e insieme con una assolutezza che possono in qualche modo ricordare Bremond: il Bremond di *Prière et Poesie*, dell'esperienza poetica sentita come una forma affine all'esperienza religiosa e con essa interpretabile.

Nessuno, fra i critici d'oggi, è stato così costantemente attratto, come il Momigliano, dal mistero delle anime di fronte a Dio e alla Grazia: soprattutto delle anime che dalla poesia sembrano avviate

alla scoperta di una luce più totale e inebriante. Dante, Petrarca, Manzoni, Pascoli, Fogazzaro, ma anche Campanella, Pellico, Graf, la Tosatti; oppure su piano diverso Salimbene e Botero (come nell'ultimo pensosissimo articolo per le colonne di un quotidiano). Sempre ricerche attentissime d'arte, sempre auscultazioni sensibilissime di poesia: ma sempre con l'occhio fisso anche al di là, a quello che arte e poesia lasciano tralucere di arcano e di eterno: a quello che, come egli dice, "... continuerà ad esistere innumerevoli secoli dopo che l'uomo e i suoi conforti, la poesia e le illusioni, saranno scomparsi „.

Anzi il lungo doloroso " appressamento alla morte „ sembra aver acuito fino all'estremo la sua sempre protesa attenzione a quello che, al di là della morte, sentiva legare i valori e le verità per cui aveva vissuto. Scriveva negli ultimi mesi di sua vita, al margine di una pagina che lungo più di quarant'anni aveva meditato: "Il sentimento della morte e quello del bene si dilatano insieme nella coscienza dell'Innominato e quello si annunzia come l'ombra di questo: di qui la solennità arcana e ansiosa di questa pagina . . . La morte di Ermengarda, quelle di Napoleone e di Don Rodrigo accennano o calano sulla scena, con un ardimento dantesco, la persona stessa di Dio: « Può essere gastigo può essere misericordia »; « Parlatemi di Dio: sento ch' Ei giunge »; « Il Dio che atterra e suscita, Che affanna e che consola Sulla deserta coltrice Accanto a lui posò »: ma nessuna approfondisce così la misteriosa essenza della morte e la lega così potentemente all'arco e al significato della vita umana „.

Come la nostalgia pungente di quella sua voce piana e appassionata " di devoto della poesia „, ci lega al di là della tomba, al di là della morte, al più caro, al più indimenticabile Maestro.

VITTORE BRANCA

BIBLIOGRAFIA SOMMARIA

VOLUMI

L' indole e il riso di Luigi Pulci, Rocca S. Casciano 1907.
L' opera di Carlo Porta, Torino 1909 (1910^{2}).
Carlo Porta, Modena 1910.
L' Innominato, Genova 1913.
Alessandro Manzoni, Messina 1915 (1950^{5}).
Dagli " Sposi Promessi ,, ai " Promessi Sposi ,, Firenze 1921.
Primi studi goldoniani, Firenze 1922.
Giovanni Verga narratore, Palermo 1923.
Impressioni di un lettore contemporaneo, Milano 1928.
Saggio sull' Orlando Furioso, Bari 1928 (1952^{4}).
Storia della letteratura italiana, Messina 1932 (1950^{8}).
Studi di poesia, Bari 1938 (1950^{3}).
Dante, Manzoni, Verga, Messina 1944.
Elzeviri, Firenze 1945 (1947^{2}).
Cinque saggi, Firenze 1945.
Introduzione ai poeti, Roma 1946.
Ultimi studi, Firenze, in corso di stampa.[1]

COMMENTI A CLASSICI ITALIANI E ANTOLOGIE

GOLDONI, *Opere scelte*, Napoli 1913 (1926^{2}).
MANZONI, *Liriche*, Città di Castello 1914 (Torino 1925^{2}).
POLIZIANO, *Le Stanze, l' Orfeo e le Rime*, Torino 1921 (1926^{2}).
ALFIERI, *Saul*, Catania 1921.
ALFIERI, *Mirra*, Firenze 1923.
BERCHET, *Liriche*, Firenze 1923.
PORTA, *Antologia*, Roma 1923.
BOCCACCIO, *Il Decamerone*, Milano 1924.
PARINI, *Il Giorno*, Catania 1925.
Antologia della letteratura italiana, Messina 1928 (1950^{12}).

---

[1] Il volume riunirà i seguenti studi:
La Critica, Poliziano, I drammi e le novelle di Di Giacomo, Pascoli (Poesie), Racconti di Borgese, "Tempesta nel nulla" di Borgese, "Corse al trotto" di Cecchi, La poesia di Gozzano, Lettere a Lidia del Carducci, Recensione a "Il pastore, il gregge e la zampogna" di Thovez, Stecchetti, Le novelle della Serao, "Una partita a scacchi" di Giacosa, Recensione a De Amicis, Intorno a Grazia Deledda, Lettere della Deledda, Pancrazi, "I Reali di Francia" La poesia del Magnifico, Botero scrittore, Magalotti, Graf critico, D'Annunzio a Donatella Cross, La prosa romantica di Mazzini, Lettere di Salvadori, Romanzo di Moretti ("La voce di Dio") "I fratelli Cuccoli" di Palazzeschi, Il D'Annunzio di Borgese, Svolgimento della lirica dannunziana.

FOSCOLO, *Prose e poesie scelte,* Messina 1929.
Da Dante all'Alfieri, Messina 1930.
Dal Monti al Pascoli, Messina 1932.
LEOPARDI, *Canti scelti,* Milano 1932 (1949[5]).
MANZONI, *Gli Sposi promessi,* Milano 1942 (anonimo).
SAVIOLI, *Gli amori,* Firenze 1943 (anonimo).
DANTE, *La Divina Commedia,* Firenze 1945-1948 (1951[4]).
TASSO, *Gerusalemme Liberata,* Firenze 1946.
La nostra giornata, Antologia per le Scuole Medie, Firenze 1948.
MANZONI, *I Promessi Sposi,* Firenze 1951.

PRINCIPALI ARTICOLI SU RIVISTE NON RACCOLTI IN VOLUME

Perchè Don Rodrigo muore sul suo giaciglio, in " Atti della Accademia delle Scienze di Torino " XL, 1905.
La rivelazione del voto di Lucia, in " Giorn. Stor. Lett. It. " L, 1907.
L'origine del comico, in " La cultura filosofica " 1909.
L'anima e l'arte di C. Angiolieri, in " Italia Moderna " IV, 1914.
Il significato e le fonti del canto XXV dell' Inferno, in " Giorn. Stor. Lett. It. " LXVIII, 1916.
La prima delle canzoni pietrose, in " Giorn. Stor. Lett. It. " LXVIII, 1916.
Le quattro redazioni della Zanitonella, in " Giorn. Stor. Lett. It. " LXXIII, 1919.
La critica e la fama del Folengo sino al De Sanctis, in " Giorn. Stor. Lett. It. " LXXVII, 1921.
Impressioni di un lettore di poesia, in " La Siciliana " I, 1923 (n. 2 e n. 5).
Rassegna manzoniana, in " Giorn. Stor. Lett. It. " LXXXIII, 1924.
I nuovi programmi per le scuole italiane, in " Nuova Antologia " f. 1243 gennaio 1924.
Ilia ed Alberto, in " Pegaso " 1925.
La poesia dei Sepolcri, in " Rivista d'Italia " 1928.
Dieci libri da salvare, in " Dieci libri da salvare " Roma, 1948.
Serra morì celebre, in " Scritti in onore di R. Serra " Milano 1948.
L'età di un indice, in " La Rassegna d'Italia " IV 1949.

Vedi inoltre le numerose recensioni sul " Giornale Storico della Letteratura Italiana " negli anni 1918-1932; gli articoli vari e recensioni nella " Rivista d'Italia " 1921-1926; i frequenti articoli (non tutti raccolti in volumi) sui quotidiani *Corriere della Sera* (1924-1938 e 1946), *Opinione* e *Nuova Stampa* (1945), *Mattino dell' Italia Centrale* e *Messaggero* (1947-1951).

Varie voci furono scritte dal Momigliano per l'*Enciclopedia Italiana,* e per il *Dizionario delle opere e personaggi* dell' Ed. Bompiani, di cui il Momigliano diresse la parte riguardante la letteratura italiana.

Diresse anche la redazione (e scrisse le prefazioni) dei quattro volumi *Orientamenti e problemi critici di lingua e letteratura italiana* (Milano 1948-1950), la *Biblioteca di classici italiani* fondata da Giosuè Carducci e la sezione italiana della collezione *Meridiana* presso l' editore Sansoni.

PROBLEMI E METODO DEGLI STUDI DI LETTERATURA TEDESCA *

Ringrazio la Facoltà di Lettere di questa Università per avermi chiamato ad occupare la cattedra di Lingua e Letteratura Tedesca, confermando la fiducia che mi aveva dimostrato quando, or sono due anni, mi aveva concesso l'incarico per la stessa cattedra. Io non avevo mai insegnato, prima di allora, dedito soltanto alla mia attività di libero studioso; e fra di Voi, chiarissimi Colleghi, intesi per mia propria esperienza l'altissimo significato di una comunione di spiriti rivolti a conservare la secolare tradizione degli studi rappresentata dalla Università alla quale sono fiero di appartenere; e dal Vostro esempio intesi come la partecipazione del proprio pensiero agli allievi, l'insegnamento, statuisca la continuità della tradizione: sicchè la memoria dell'antica verità, della quale Goethe diceva in una delle maggiori liriche, *Vermächtnis,* non vada mai perduta e trascorra per i secoli, testimone della iniziazione dei padri al mondo dello spirito, e riviva oltre di noi nelle nuove generazioni.

Spetta all'Università di riunire i risultati degli studi e di precisarne procedimento e metodo, perchè la tradizione non s'interrompa mai e di continuo si rinnovi secondo uno svolgimento, che è la storia. Dall'accordo fra tradizione e innovamento sorge per noi quel mondo dei valori, non astratti dalla realtà e che anzi la formano, quella visione, che oltre ogni determinazione di epoca noi usiamo definire quale umanesimo. Il maggior poeta dei tempi moderni, Goethe, s'ispirava alla visione umanistica, quando nel *West-Östlicher Divan,* affermava:

"Wer nicht von dreitausend Jahren
Sich weiss rechenschaft zu geben
Bleib' im Dunkeln unerfahren
Mag von Tag zu Tage leben".

---

* Prolusione al corso di Lingua e Letteratura Tedesca, letta all'Università di Catania, il 20 gennaio 1953.

*
* *

A chi non voglia rimanere ignaro e all'oscuro e vivere soltanto giorno per giorno, si presenta, secondo il poeta, l'esigenza di rendersi conto della vita di tremila anni; e perciò la cultura deve andare oltre i limiti di una singola disciplina. Ma Goethe disse anche più volte che il porre limiti alla ricerca è la esigenza necessaria ad evitare il pericolo di sperdersi nel vago e nell'indefinito; e infatti ogni disciplina trova nel limite la sua definizione. La prospettiva offerta dalla storia di una letteratura aiuta dunque a comprendere lo svolgersi delle umane lettere nella storia della civiltà.

Secondo questa interpretazione del nostro compito, il fondatore in Italia della germanistica, Arturo Farinelli, ebbe una adeguata conoscenza delle lingue e delle lettere di varii popoli, ond'egli spaziava nell'intero ambito della storia letteraria europea; e il suo esempio non fu trascurato, se ancora ieri Vincenzo Errante, del quale la memoria è cara a quanti amino la poesia, volgeva in versi italiani opere di autori antichi e moderni, e della maggiore opera goethiana, il *Faust,* offriva a noi una versione, che non sarà dimenticata.

Nell'assumere l'insegnamento universitario di Letteratura Tedesca, il mio pensiero si volge ai maestri di questi studi in Italia. Lionello Vincenti, in un esame dell'opera compiuta dalla germanistica italiana nell'ultimo cinquantennio[1], diceva che Farinelli e Benedetto Croce avevano dato a questa disciplina in Italia una fisionomia particolare e distinta. Non occorre a noi ripetere l'indagine del Vincenti, ma vogliamo ricordare quegli che fu in questa Università maestro per anni e dedicò la sua opera agli studi linguistici attinenti alle lingue germaniche: dico Ciardi-Dupré. Ed anche ci è caro ricordare il nome di Rodolfo Bottacchiari, che degnamente tenne la cattedra dei nostri studi a Roma e del quale lamentiamo la perdita avvenuta ultimamente, mentre dava opera al risorgimento di quella rivista *Studi Germanici,* che fondata dal Gabetti rappresentava il continuato apporto italiano a questi studi. Il lavoro compiuto in poco più di un cinquantennio dagli studiosi italiani non fu soltanto, come doveva in parte essere, di letteraria divulgazione e di traduzione, bensì strenuo lavoro filologico e scientifico rivolto all'indagine di ogni

[1] LIONELLO VINCENTI *Gli studi di letteratura tedesca,* in: Cinquant'anni di vita intellettuale italiana, 1896-1946, scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo anniversario - a cura di Carlo Antoni e Raffaele Mattioli, II° vol. pag. 39 seg. (Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1950).

periodo della letteratura tedesca, dalle origini sino agli ultimi grandi poeti, George, Hofmannsthal, Rilke, e sino ai grandi scrittori contemporanei come Hans Carossa e Thomas Mann.

Quando però consideriamo le figure diverse dei due maestri ai quali Lionello Vincenti fa risalire la fisionomia degli studi germanici in Italia, Farinelli e Croce, il loro accostamento solleva per noi un problema. Il primo di essi portava negli studi un'anima appassionata e fantastica, che lo apparentava agli uomini dello *Sturm und Drang,* e malamente sopportava il rigore metodologico, al quale il secondo informò l'intera sua opera. Arturo Farinelli, educato alla scuola storicistica e al comparatismo di quell'epoca, d'altronde incline a mutare a volte la critica in una sorta di poesia sulla poesia, ebbe a suscitare obbiezioni da parte del grande filosofo, che per oltre cinquant'anni diede un orientamento agli studi e trasformò ogni aspetto della cultura italiana. La scuola del Farinelli infatti integrò l'insegnamento del maestro mediante il rigore metodologico appreso dal Croce; e si formavano in tal guisa alcuni dei nostri migliori germanisti, come il Vincenti, del quale citiamo gli studi su *La Letteratura tedesca nell'età barocca* e su *Il dramma di Lessing,* o l'Alfero, del quale giova rammentare fra le altre le mirabili pagine sulla goethiana *Nausicaa.*

Non è il caso di parlare di scuole diverse se altri studiosi, come ad esempio e fra i primi Lorenzo Bianchi, appresero direttamente dai loro maestri tedeschi il rigore metodologico, o se altri, come Grünanger e Mittner e Vittorio Santoli, avendo scelto a campo della propria indagine specialmente i primi periodi della letteratura tedesca, per i quali l'apparato filologico è maggiore, vennero indotti dalla loro formazione a porsi più esplicitamente il problema del rapporto tra filologia e storia letteraria. Nè d'altronde è inopportuno ed anzi importa assai che altri studiosi ancora, come ad esempio Bonaventura Tecchi, si dedichino a indagini e commenti prevalentemente estetici dei classici.

L'opera di Benedetto Croce è prova sufficiente che il problema metodologico per la filologia, la critica e la storia letteraria, non fu presentato in Italia solamente dalle ricerche e dalle indagini degli studiosi tedeschi, benchè giovi il riconoscere che questo problema si riprende per l'intera Europa allo Herder, agli Schlegel, e al fondatore della filologia germanica, Jacob Grimm. A definire il problema di un metodo concorsero in Italia non soltanto le varie scuole di filologia e di storia letteraria succedutesi in Germania, non soltanto la tradizione parallela degli studi di filologia classica, sempre

viva in Italia e informatissima delle indagini della scuola tedesca, e basti citare il nome di Giorgio Pasquali, ma l'esempio di quella scuola italiana di filologia romanza, che dal Novati e dal Rajna sino ad oggi nei maggiori discepoli costituisce una gloria dei nostri studi, e finalmente ancora l'esempio offerto dallo studio della letteratura italiana secondo una tradizione, che iniziatasi con il De Sanctis, proseguita dal Croce e dal Momigliano, è oggi nel suo pieno fiore. Si vuol dire insomma che il problema metodologico sorgeva da un'esigenza sentita e vivissima nella critica italiana, ed esso ancor oggi si connette alla nostra più alta tradizione.

Il procedimento della ricerca filologica e dell'indagine storica non varia infatti per l'una o l'altra letteratura, e ad ognuna ugualmente si presenta la domanda che cosa sia e debba essere la storia letteraria. Questo è invero il problema comprensivo di ogni altro nell'ambito degli studi letterari, che da quasi due secoli vien dibattuto, fondamentale per l'estetica, perciò ripreso e formulato in nuovi termini ieri dal Croce: quale sia il compito della storia letteraria e quale il rapporto tra filologia propriamente detta, storia letteraria e giudizio estetico.

*
* *

La letteratura, nella più ampia significazione del termine, è l'insieme delle testimonianze della vita di un popolo nel suo linguaggio, significate o raccolte mediante la parola scritta. Ma la storia letteraria sceglie a proprio soggetto le opere, siano anche di filosofia o di storia o di scienza, delle quali la espressione risponda ad esigenze formali suggerite dalla civiltà, dalla cultura, dalla stessa tradizione delle lettere, e nelle quali la esposizione logica o narrativa, la significazione dei sentimenti e ogni modo dell'oratoria, siano innalzati mediante lo stile a dignità letteraria; e finalmente e in primo luogo sono oggetto della storia letteraria le opere di poesia.

La scuola italiana di estetica distingue espressione letteraria ed espressione poetica, bella letteratura e poesia; e noi ci atteniamo così all'esempio di Goethe, che ugualmente, nelle note del *West-Östlicher Divan*, distingueva " schöne Redekunst " e " Poesie ". Diceva egli che la poesia " bleibt immer wahrhafter Ausdruck eines aufgeregten, erhöhten Geistes, ohne Ziel und Zweck ", " è sempre la veritiera espressione senza meta nè scopo di uno spirito esaltato e commosso ", mentre invece la " Redekunst " persegue con bell'arte il suo scopo. Letteratura e poesia noi dobbiamo dire diverse nella

loro essenza, poichè nella poesia la forma e lo stile non sono veste e adornamento bensì una sola cosa con l'espressione, e la parola non è soltanto segno e simbolo, ma creatrice : onde il poeta fu detto sacerdote delle Muse, interprete e tramite di una potenza superna, posseduto dalla manìa, investito dall' ispirazione ; e Stefan George cantava :

" Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer
Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme. „

" Sono soltanto una scintilla della sacra fiamma
Sono soltanto una eco della sacra voce. „

***

L'insieme dei monumenti letterari in un determinato linguaggio formano oggetto della storia di una letteratura, e ad essa è implicita come base necessaria la filologia, l'esame e la retta interpretazione dei testi, l'arte del leggere, come Nietzsche avrebbe voluto che la filologia fosse definita. Ma così intesa, l'interpretazione filologica si amplia in una problematica storica, comprende in sè ogni problema della storia della lingua e dello stile, s'integra con la raffigurazione degli autori e dei poeti, dei quali singolarmente studia il linguaggio e l'opera, esige la conoscenza e l' indagine della civiltà e della storia della cultura, e insomma la filologia diviene la premessa essenziale per ogni giudizio estetico.

Varie prospettive si offrono allo studio della letteratura secondo le varie scuole, secondo procedimenti filologici e rettorici, lo studio delle fonti e delle influenze, del persistere di alcuni caratteri, e perciò anche dei generi letterari, o secondo lo studio delle correnti ideali e dello svolgersi della spiritualità di un'epoca. E la storia letteraria non può trascurare d' intendere quale sia il rapporto fra la personalità del poeta e il suo tempo, quale il rapporto fra la letteratura di un'epoca e il mondo storico donde si esprime, nè può evitare di porsi l'arduo e capzioso problema di stabilire un nesso coerente nello svolgersi di una letteratura. Secondo le varie scuole fu definito un diverso procedimento, fu data una diversa soluzione ; ma oggi un accordo almeno persiste, unico, nella disparità dei metodi, nella contraddittorietà delle soluzioni, cioè che comunque si proceda, si debba finalmente giungere a precisare i valori propriamente estetici di un'opera d'arte, estraniandosi ad ogni premessa, nell' adeguarsi dell' intuito del lettore e del critico alla parola del poeta.

Per una storia del metodo negli studi della letteratura, anche

nel solo ambito tedesco, dovremmo richiamarci alla tradizione filologica e rettorica sino dalla grecità, seguirne lo svolgersi dall'umanesimo tedesco alla rivoluzione religiosa del protestantesimo e sino all'epoca del barocco, studiare la poetica dell'*Aufklärung* sino al Lessing e giungere finalmente allo Herder. Ma la visione storica e gli studi dell'origine e del valore del linguaggio, compiuti dallo Herder, iniziavano la interpretazione moderna della letteratura. Il maestro, che rivelava all'anima ardente del giovane Goethe la sua vera natura di poeta, è lo stesso cui tutta la storia letteraria moderna deve richiamarsi; e discepoli di Herder furono August Wilhelm e Friedrich Schlegel, che trasposero la visione storica del maestro nell'ambito della letteratura, così da vedere le varie successive epoche l'una all'altra connesse nella coerenza di uno svolgimento. Soltanto con gli Schlegel si attuava, anche per la letteratura, l'esigenza goethiana di comprendere e abbracciare con lo sguardo tremila anni di storia.

*
* *

August Wilhelm e Friedrich Schlegel, riprendendosi allo Herder il primo e il secondo anche al Winckelmann, trasformavano lo studio tradizionalistico della stilistica e della poetica in storia letteraria. Questa per August Wilhelm Schlegel non è più cronaca e arido elenco di nomi, e la critica non si attiene più ad un elenco di regole morali e pseudoestetiche, secondo le quali misurare l'opera letteraria dandone giudizio favorevole o condanna. Egli diceva nel *Saggio sulla Commedia di Dante* di voler comprendere l'opera studiando la personalità dell' autore, l' epoca nella quale visse, il mondo, che l' opera manifesta; ed egli definiva uno svolgimento della storia letteraria secondo epoche, classica e romantica, ellenica e cristiana, e cioè, per il vero, trasponeva lo svolgimento della storia etico-politica nell'ambito letterario e tentava, mediante schemi storicistici, di ordinare in una visione unitaria la varietà delle opere e degli autori. Nelle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* delineava lo svolgimento letterario attraverso i secoli, dall'antichità all'epoca che gli era contemporanea; e lo studio della letteratura diveniva così storia della letteratura.

Ma dei due Schlegel, Friedrich dev'essere da noi ricordato ancor più del fratello, poichè intendendo sin d'allora il significato e l'importanza della critica kantiana del giudizio, egli concepiva la storia letteraria come storia delle idee e della spiritualità di un popolo espressa nelle lettere; e accettando la nozione kantiana di autonomia,

egli interpretava la storia come svolgimento della libertà. Quest'idea di libertà, che ispirò l'epoca romantica dal Fichte e dallo Hegel sino al Nietzsche, animava la sua visione e le dava unità e coerenza; e perciò, come Vittorio Santoli osservava[1], la sua *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer,* ov'è affermata una connessione tra filologia e filosofia, tra filologia e storia letteraria, ed è proposta una correlazione reciproca fra la interpretazione filologica e l'interpretazione letteraria ed estetica, precorreva la storiografia idealistica.

*
* *

La filosofia dello Hegel permetteva di addurre la storia letteraria ad un sistema filosofico; e non è possibile tracciare lo svolgimento della storiografia letteraria tedesca senza ricordare alcuni fra i maggiori scolari dello Hegel, come il Rosenkrantz, Danzel, Kuno Fischer, lo Hehn, il cui saggio su Goethe resta fra i migliori e del quale ci è caro il libro sull'Italia. Ma nella critica letteraria dei discepoli dello Hegel rimane avvertibile una eco della artificiosità di quello schema dialettico, se applicato al libero esprimersi della vita spirituale nella poesia. Conviene dire subito che la stessa artificiosità si riscontra nella scuola letteraria proveniente da un altro discepolo dello Hegel, nella critica letteraria marxistica, che vuol dedurre soltanto dal substrato economico di una società la vita della poesia.

Nei primi decenni del secolo XIX^0 si definiva frattanto, per opera in ispecie del Lachmann, il metodo della filologia classica, che Jacob Grimm trasponeva allo studio dei primi periodi della letteratura tedesca. Nel contempo veniva formulata da Georg Gottfried Gervinus una interpretazione della storia letteraria per cui, fraintendendo il pensiero dello Hegel sulla fine dell'arte e accettando le suggestioni politiche di quel tempo, si riteneva che la letteratura dovesse risvegliare e alimentare l'attività politica e il sentimento nazionale del popolo tedesco. La *Geschichte der poetischen National-Litteratur der Deutschen* edita dal Gervinus fra il 1835 e il 1840, vedeva nelle opere poetiche il segno e la documentazione della vita politica del popolo, inaugurando un metodo, che trovava continuatori nel nostro secolo.

---

[1] F. SCHLEGEL: *Frammenti critici e scritti di estetica.* Introduzione e versione di Vittorio Santoli (Istituto Italiano di Studi Germanici, 1937).

4

L'opera di Jacob Grimm rimane fondamentale per la filologia, ma non al Gervinus, bensì ai maestri della scuola storica, Wilhelm Scherer, Karl Gödeke, Erich Schmidt, spettò il grande merito di porre le basi della storia letteraria tedesca. Ormai è invalso in Germania un atteggiamento di trascuranza di fronte alla scuola storica, della quale si critica l'illusione di fare della storia letteraria una scienza come la storia naturale o la fisica; e si usa sorridere delle laboriose ricerche di fonti e d'influenze. Ma se queste critiche allo storicismo ci sono note e furono valide, a suo tempo, anche in Italia, sia lecito a chi viene da tutt'altra formazione esaltare la gratitudine, che dobbiamo ai maestri della scuola storica. Le rigorose ricerche filologiche e storiche sono un'indispensabile premessa per non incorrere nel pericolo di una lettura inesatta; e la scuola storica seppe situare le varie opere poetiche nel tempo secondo la successione di esse, e il tempo non fu inteso soltanto meccanicamente, ma quale tempo storico, secondo una interpretazione e una prospettiva. L'opera poetica infatti parla all'uomo di qualunque tempo e trascende la storia, ma essa è ricca di tutta la storia, che in sè riassume, e della tradizione critica, che si è andata attorno di essa formando; e il giudizio estetico ne sorge e coincide con la conoscenza della tradizione e della storia.

Io invito i giovani a guardare con venerazione alle grandi figure della scuola storica! e fra di queste vorrei annoverare anche Hermann Hettner, che educato alla scuola di Feuerbach, ricco di gusto poetico e di un'immensa cultura, studiava la storia letteraria nell'intersecarsi delle correnti europee e nel riecheggiare di temi e motivi dall'uno all'altro paese. La storia della letteratura dell'*Aufklärung* diveniva così *Literaturgeschichte des 18$^{\underline{ten}}$ Jahrhunderts,* considerata nelle tre grandi letterature di quell'epoca, inglese, francese e tedesca. Il suo esempio è tanto più valido di fronte al tentativo ieri ed oggi frequente di tracciare lo svolgimento della letteratura tedesca accennando appena alle suggestioni accolte dalle altre letterature, per quanto ricchi ne siano gli apporti; e si dimentica l'avvertimento goethiano che la poesia va oltre le passioni ed oltre i confini nazionali.

Wilhelm Scherer, discepolo di Jacob Grimm, ritenne di rafforzarne il sistema critico trasformandolo secondo il positivismo della propria epoca. Ma a noi non importano le sue opere teoretiche ed invece la sua capacità intuitiva dei valori poetici e il rigore filologico con il quale trattò ugualmente la letteratura tedesca dei primi periodi e la moderna, sino alla morte di Goethe. Non minore rilievo

ha la monumentale opera bibliografica del Gödeke, ed essenziali sono tuttora alcune opere filologiche, biografiche e monografiche, della scuola storica, nelle quali si tracciava lo svolgersi della vita e dell'opera di un poeta: così la biografia del Lessing per opera di Erich Schmidt, o il saggio sullo Schleiermacher di quegli che, amicissimo dello Scherer, ebbe i suoi inizi dallo storicismo e fu poi il rinnovatore della storiografia idealistica, Wilhelm Dilthey.

La scuola storica insisteva sul contenuto dell'opera poetica, ma inoltre, mediante l'analisi del linguaggio e dello stile, integrava il giudizio critico; ed essa si adeguava così al compito della storia letteraria di precisare la situazione del singolo autore, vedendone l'opera nel quadro complessivo della vita di un popolo riflessa nella sua letteratura. D'altronte l'errore dello storicismo è ormai generalmente noto: esso introduceva nella storiografia letteraria il principio di una causalità meccanica per stabilire un nesso fra le varie epoche e le diverse individualità poetiche. E lo Scherer si richiamava anche alle idee del romanticismo, al mito di una essenziale originalità dello spirito tedesco, del quale egli faceva la storia secondo il formarsi e lo svolgersi di un ideale etico nazionale.

Quando però Wilhelm Dilthey volle delineare la storia letteraria tedesca dall'*Aufklärung* sino al romanticismo come uno svolgimento unitario, constatò di non poterlo fare attenendosi agli schemi deterministici della scuola storica, e si riprese quindi alla nozione di Friedrich Schlegel della storia letteraria come storia dello spirito nello svolgimento dell' idea di libertà. Dilthey diede una nuova enunciazione della storiografia letteraria idealistica e vide nella poesia un modo per l'uomo di assurgere alla nozione e alla coscienza della propria libertà spirituale. Accadeva in tal guisa ch'egli considerasse le opere di poesia non tanto per il valore estetico come per l'esperienza vissuta, della quale erano espressione; e l'opera d'arte era per lui segno e simbolo. Se però la poesia è intesa come " Lebensdeutung ", e non per sè stessa, nei suoi propri valori, la storia letteraria si converte in una storia dei problemi spirituali significati nella letteratura. Rudolf Unger, discepolo del Dilthey, poteva quindi stendere un catalogo dei problemi metafisici dai quali assumere le prospettive per un' indagine della storia letteraria[1]. La " Geistesgeschichte " trasformava insomma letteratura e poesia nella loro significazione filosofica e di questa faceva la storia, come si

[1] RUDOLF UNGER: *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte* (1929).

vede chiaramente, ad esempio, nei lavori del Korff[1] sull'epoca classica della letteratura tedesca.

*
* *

Dilthey con la nozione di " Erlebnis „ tentò anche di affrontare la difficoltà, inerente alla storia letteraria, di precisare una connessione tra storia e poesia; e questo è a mio parere l' aspetto preminente della sua opera. Infatti, trasponendo l'esame della personalità creatrice dall'opera poetica all'esperienza, dond'essa si alimenta, Dilthey stabiliva un nesso tra le varie individualità della storia letteraria e salvava inoltre la libertà dell' esperienza spirituale, distolta da ogni determinismo. Ma la connessione storica così definita era soltanto ideologica, filosofica, psicologica, e insomma estranea alla vita estetica dell'opera d'arte e della poesia [2].

La nozione di " Erlebnis „ concedeva un intervento dello psicologismo nell'ambito dell'estetica; e per ovviare a questo pericolo Friedrich Gundolf, discepolo del Dilthey e di Stefan George, tracciava lo svolgimento della personalità poetica assumendo anche la vita dell' uomo nell' opera e non distinguendo più, ad esempio a proposito di Goethe, tra vita storica e vita poetica. Gundolf e la scuola di George concludevano così a un' interpetrazione estetizzante della vita e della poesia.

La traiettoria iniziatesi con gli Schlegel giungeva ormai al suo termine: la possibilità di una storia letteraria era messa in dubbio. Non starò a spiegare come l'accogliere idee e schemi della storia dell'arte, particolarmente dagli studi del Wölfflin, fosse un tentativo di trasporre la storia letteraria in una storia della stilistica. Il Böckmann ultimamente ha dato una interpretazione della storia letteraria tedesca come storia degli schemi stilistici; e poichè a questi corrispondeva in ogni epoca una nozione critica, la storia delle forme letterarie si è trasformata in una storia degli schemi critici [3]. Vorrei citare il nome di studiosi come il Walzel, lo Strich, Emil Ermating-

---

[1] H. A. KORFF: *Geist der Goethe-Zeit* (1923).

[2] La interpretazione dell'opera d'arte come " Lebensdeutung „ concede i più varii procedimenti e metodi, siano psicologici o psicanalitici. Un'indicazione delle conseguenze estreme cui può esser addotta la nozione di simbolo può vedersi ad esempio in JÖACHIM MASS: *Die Geheimwissenschaft der Literatur* (Suhrkamp Verlag vorm. S. Fischer, Berlin 1949).

[3] PAUL BOCKMANN: *Formgeschichte der deutschen Dichtung* (Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1949).

er, che dimostrano nella loro saggistica una precisa coscienza della crisi ideologica intervenuta negli studi di storia letteraria; e infatti la crisi era ed è il riscontro di una immensa crisi storica, nella quale la vita tedesca e la vita del mondo, la nostra vita, furono ieri coinvolte.

La storia letteraria, intesa come svolgimento coerente secondo un' idea fondamentale valida per un'evoluzione di molti secoli, era stata possibile, dopo Herder e gli Schlegel, per l'adduzione ad essa di alcune idee, o propriamente miti, come "Volksgeist" o "Volksseele", spirito od anima popolare, e cioè per l' intervento di nozioni estranee alla letteratura ed alla poesia. Si tracciava lo svolgimento della vita di astratte entità, delle quali si vedeva un'espressione nella letteratura. Il rigore filologico e storico, la ricchezza delle indagini secondo la storiografia idealistica, e finalmente il gusto estetico, conducevano a risultati parzialmente valevoli, anche se le premesse erano gratuite. La vita della poesia, nell'esame dei singoli autori e delle loro opere, prevaleva sulle astratte premesse e soverchiava gli schemi storicistici e ideologici. Ma con il dissolversi del rigore nell' indagine e quando la storia letteraria accolse dalla politica l' indicazione di una meta e di uno scopo, allora gli schemi, deviati anch'essi dal loro significato originario, predeterminarono i risultati della ricerca [1]. Vi furono critici che elessero la nozione biologica della razza e del sangue a criterio della storia letteraria; e i miti romantici di uno spirito e di un' anima del popolo trovarono una formulazione nuova secondo un aspro determinismo. Si doveva fondere il concetto tradizionale di spirito del popolo con il nuovo principio biologico del sangue: e vi fu chi disse che il sangue è spirito. Mentre per Friedrich Schlegel la storia letteraria era stata storia e svolgimento dell' idea di libertà, ora quest' idea veniva negata come blasfema alla religione del sangue. Al termine dell'immane catastrofe, cui la Germania andò incontro, Ernst Robert Curtius, rimasto fedele alla tradizione della classicità tedesca e a Goethe, poteva infine dichiarare e provare in un' opera monumentale,

---

[1] Per un accenno all'orientamento seguito da alcune correnti della storia letteraria in Germania si veda fra gli altri: J. PETERSEN: *Die Wissenschaft von der Dichtung* (Berlin 1939) pag. 47 seg.; pag. 285-295; etc. Per una "Organologische Literaturbetrachtung" si veda F. STROH: *Handbuch der Germanischen Philologie* (Walter de Gruyter, Berlin 1952) pag. 546-547. L'opera fondamentale di JOSEPH NADLER: *Literaturgeschichte d. deutschen Volkes,* in quattro volumi, (1938-42) fu riedita nel 1950, riveduta e corretta, col titolo: Geschichte der deutschen Literatur.

edita nel 1948, *Europäische Litteratur und Lateinisches Mittelalter*[1], la validità del suo pensiero: doversi rinunciare al mito di una originalità essenziale dell'uno o dell'altro popolo, poichè le letterature moderne sorgono sul ceppo di un medioevo latino e debbono essere intese come aspetti particolari di una grande letteratura europea.

* * *

Nella catastrofe è andata perduta anche la coscienza della continuità di una tradizione. Più di uno, così lo Staiger[2], ritengono doversi riprendere ogni problema dall'inizio, perchè ogni valutazione sino ad ieri valida è caduta. La storiografia letteraria in Germania ha seguito l'avvìo dato dalla filosofia, e infatti l'esistenzialismo, risalendo oltre l'*Aufklärung* sino al Leibniz e a Cartesio, ha riposto in discussione i principî dond'era partita la filosofia moderna. Gli studiosi della " Litteraturwissenschaft ", ad esempio Max Wehrli e prima di lui il Petersen ed altri[3], riconoscono che nel caos attuale è impossibile un accordo sulle premesse e sui risultati della storiografia e della critica letteraria[4]. Per il vero da parecchi decenni ormai l'ambizione degli studiosi tedeschi sembra essere di sconvolgere la tradizione costituita da secoli di studi. La loro critica può dare dello stesso autore valutazioni affatto diverse e contrastanti, e perciò anche un ordine di valori ne appare difficile. Quando un gruppo di storici della letteratura tedesca ultimamente si riuniva per un'opera in collaborazione, edita nello scorso anno, 1952, *Annalen*

---

[1] (A. Francke Verlag, Bern 1948).

[2] EMIL STAIGER: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (1939); e anche: *Meisterwerke deutscher Sprache* (1943); e ancora: *Grundbegriffe der Poetik* (1946).

[3] Del PETERSEN l'opera già citata; di MAX WEHRLI si veda: *Allgemeine Litteraturwissenschaft* (Francke Verlag, Bern 1951). Per la "Litteraturwissenschaft" si vedano anche: W. RICHTER: *Strömungen und Stimmungen in der Litteraturwissenschaft von heute* (The germanic Review, 21); H. OPPEL: *Morphologische Litteraturwissenschaft* (1947); R. NEWALD: *Einführung in die Wissenschaft der deutschen Sprache und Literatur* (Verlag von Moritz Schauenburg in Lahr, 1949).

[4] Un illustre studioso, P. Kluckhohn, richiamava ultimamente ad un maggior rigore almeno nell'attribuzione di significati e nell'uso della terminologia per gli studi letterari. (Si veda P. KLUCKHOHN: *Literaturwissenschaft, Literaturgeschichte, Dichtungswissenschaft. Bemerkungen zu Fragen der Terminologie. - in " Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte "*, 1952, Heft 1.).

der deutschen Litteratur, volendo richiamarsi ad una indiscutibile premessa comune, sceglievano di attenersi nella storia alla semplice successione cronologica, cioè al tempo meccanico, al quale si affidava di segnare e definire struttura e periodi dello svolgimento storico. Si avvera così un ritorno alle premesse dello storicismo già provatesi inconsistenti, e di nuovo si parla di positivismo. E forse più ricco di svolgimenti può esser l'orientamento seguito da altri studiosi, come Hermann Schneider o Gunther Müller, che in forme e atteggiamenti nuovi proseguono pur sempre la tradizione migliore della filologia e della storiografia idealistica.

Si dubita insomma della possibilità e della validità della storia e si ritorna perciò agli studi di rettorica, stilistica e poetica, la cui tradizione sembrava ormai interrotta. Anche l'esistenzialismo nel suo maggiore rappresentante, Heidegger, vede l'uomo oggetto della storia piuttosto che di essa agente e soggetto; e il determinismo risorge ancora una volta in questa filosofia, per la quale ogni singolo uomo esiste in un' intera solitudine, avulso dalla storia, forza estranea cui egli è asservito. La rettorica, la stilistica, la poetica, sono quindi intese estraneamente al loro svolgimento storico, quasi astrattamente dalla storia; e si tratta, in codesti studi, per i quali citiamo ad esempio l'opera di Wolfgang Kayser [1], di trovare un' approssimazione alla poesia nella sua essenzialità formale. L' analisi della struttura della frase e del verso, delle figure rettoriche, del ritmo, dello stile, finalmente dei generi letterari, serve ad escludere dalla critica ogni specie di psicologismo, ogni contenutismo, ogni nazionalismo, qualunque confusione insomma fra storia della cultura letteraria ed esame dell'opera poetica.

Da parte nostra non vediamo tuttavia come al di là della considerazione filologica possa aver luogo altra interpetrazione se non quella estetica. Non possono esistere una stilistica e una poetica in astratto e si dà soltanto lo studio dello stile e delle forme nell'opera di un determinato autore. Ben è vero che la stilistica si è oggi negli studi tedeschi trasformata in una morfologia letteraria, ma già un rappresentante della scuola italiana, il Devoto, fissava nei suoi *Studi di Stilistica* [2] il limite di questa disciplina. Se d' altronde la stilistica e la poetica, quest'ultima particolarmente, che è già una forma

---

[1] W. KAYSER: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* (A. Francke Verlag, Bern 1951).

[2] GIACOMO DEVOTO: *Studi di Stilistica* (Le Monnier, Firenze 1950).

della critica, non possono essere astratte dall'opera del poeta, perciò anch'esse, come ogni studio della letteratura, vengono finalmente a confluire nella sua storia.

*
* *

Al termine del nostro esame della storiografia letteraria tedesca dobbiamo chiederci se la scuola italiana sia in grado di proporre un metodo per interpretare la tradizione degli studi, e se possiamo rispondere alla domanda circa il compito della storia letteraria, coordinando filologia, storia, e critica estetica, in un sistema. La critica delle varia scuole tedesche ci ha fatti accorti dell'errore insito nel cercare un nesso causale della storia letteraria, sia anche perseguendovi lo svolgimento di una storia dello spirito. Si scinde in tal modo e in ogni caso intuizione ed espressione, si nega la verità formale della poesia, si assume l'opera di poesia a pretesto e a documento per una storia delle idee e della cultura. Nè può essere valido il considerare la poesia nella sua esteriorità, studiandone lo stile, il ritmo, la struttura e il genere letterario, cioè l'espressione disgiunta dall' intuizione con la quale è fusa in unità inscindibile. Non possiamo rinunciare a una visione storica della letteratura, ma non ci è lecito cercare il nesso storico esteriormente all'opera di poesia, bensì e soltanto nel procedimento della sua formazione; e il giudizio estetito, implicando la storia della formazione dell'opera d'arte, è giudizio storico.

Varie volte ho ricordato il nome del Croce, e non aggiunsi espressioni di cordoglio per la morte avvenuta due mesi or sono del grande filosofo a noi tutti maestro: anche la morte appare bella quando conclude una vita gloriosamente operosa e non interrompe l' irraggiare del pensiero nell'avvenire. La tradizione europea dell' idealismo storico, iniziatasi in Germania con Herder e assurta a sistema con Hegel, senza dubbio ebbe in Benedetto Croce l'erede e lo innovatore; e noi ne accogliamo le idee per discuterle, rivivendole. Nel saggio del 1917 dal titolo *La riforma della storia letteraria e artistica*[1], egli dichiarava che la storiografia sociologica o altrimenti extraestetica della letteratura e dell' arte, secondo schemi di svolgimento in varie epoche o cicli e la divisione in nazioni o popoli, o secondo l'ambizione di una storia universale, non rispondeva

[1] Il saggio è compreso nel volume: *Nuovi saggi di estetica* (Saggi Filosofici, V°, Laterza editore).

più alle esigenze della critica estetica. Lo svolgersi della storiografia letteraria tedesca ormai ci ha dato la riprova dell'esaurirsi dei vari schemi e delle successive scuole, delle quali appaiono evidenti le insufficienze. Non vi è più altra soluzione, a nostro giudizio, se non rinunciare agli schemi presupposti per attenersi all'unica prospettiva valevole, data dalle opere letterarie e poetiche e dalla personalità del poeta quale si esprime nell'opera. Ogni figura storica di letterato o di poeta ha invero una sua propria storia, risolubile in una monografia critica; e al di là delle singole figure, quale cornice della storia letteraria così formata, vi è soltanto la storia della civiltà e della cultura.

Io ritengo di potermi richiamare al termine comprensivo di " tradizione „, accolto gia da vari rappresentanti della scuola italiana, e faccio ad esempio il nome di Alfredo Schiaffini [1], per stabilire un nesso fra la storia della civiltà e della cultura e l'opera letteraria e poetica. La distinzione fra espressione letteraria ed espressione poetica giova ora a chiarire come l'una si rapporti alla storia della cultura di un'epoca, e vi trovi il suo limite, mentre l'altra, la poesia, trascende ogni limite di tempo e di epoca. Si può quindi fare la storia di una civiltà letteraria, e sarà un aspetto della storia della cultura; ma la critica estetica diviene storia, quando per suo tramite la singola opera di poesia ne appaia unita alla complessa realtà spirituale del poeta. Non la vita storica, ma la personalità del poeta quale si esprime nell'opera, che è la vita della poesia, questa a noi importa: e noi possiamo vedere anche l'opera del poeta nel suo rapporto con la vita dell'epoca e con la storia, secondo una tradizione, ch'egli stesso forma per sè ed instaura sua propria, e che nella sua opera egli accoglie e rinnova. L'opera letteraria appartiene alla civiltà e alla cultura e ne innalza le manifestazioni a dignità di stile; ma l'opera poetica si definisce non soltanto secondo la prospettiva storica del tempo, ma oltre di essa nel suo valore umanistico, libera dalle contingenze, ad ogni tempo contemporanea. Questa visione storica e che trascende la storia è il risultato supremo della critica estetica.

Si tende a considerare la filologia come una premessa alla critica; ma già dicemmo che l'interpretazione filologica esige la risoluzione di una problematica storica, nè questa è possibile se non sia raggiunto il giudizio estetico. Gli aspetti e i momenti della cri-

---

[1] A. SCHIAFFINI: *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medioevale a Giovanni Boccaccio* (Roma 1943).

tica sono talmente connessi, che soltanto la raggiunta risoluzione illumina l'intero procedimento di indagine e il metodo. Il compito degli studiosi italiani di germanistica quale mai potrebb' essere oggi se non d'interpretare, secondo la metodologia della scuola italiana e secondo il rigore della critica estetica, l'apporto dato dalle varie scuole tedesche di filologia e di storia letteraria? Ciascuno con le proprie forze, per quanto umili, vuol concorrere a restituire la parola dei pensatori e dei poeti alla verità, cui s' ispiravano e che dobbiamo accogliere, la verità di cui Goethe diceva, antica e nuova, che sempre riunì nobili spiriti in comunione d' intenti e di sentire; e questa spirituale comunione è il compito e la dignità degli studi universitari.

ALESSANDRO PELLEGRINI

GIOVANNI MARCHETTI
MINISTRO DI PIO IX, POETA E DANTISTA *

I. Vita del Marchetti - II. Le liriche - III. *Una notte di Dante* - IV. Il Marchetti dantista e prosatore.

I.

Per amore di compiutezza e perché, nella mia critica letteraria, mai scompagno l'uomo dallo scrittore, brevemente narrerò la vita di Giovanni Marchetti.

Da Marco Marchetti degli Angelini, cavaliere gerosolimitano, e dalla contessa Maria Caterina Marescotti di Bologna nacque il nostro poeta a Senigallia il 26 agosto 1790. La sua famiglia paterna, tra le antiche bergamasche (rivive in *Una notte di Dante* il suo antenato Angiolini da Brivio in quel di Bergamo, priore del cenobio di Fonte Avellana), s'era trasferita nel secolo XVI a Senigallia (ove vide la luce Franceschino Marchetti degli Angelini, insigne architetto militare e ministro di Guidubaldo II della Rovere); e nel 1780 fu dal Senato bolognese ascritta alla nobiltà di Bologna.

Nobile di nascita era dunque il Marchetti, come altri letterati marchigiani suoi contemporanei (il Leopardi il Perticari il Cassi il Mamiani il Medici Spada), come il Giordani voleva che fosse il perfetto scrittore italiano: consenziente il Leopardi, che ammirava Scipione Maffei e Alfonso Varano per la nobiltà spirituale congrua alla nobiltà del sangue. Del secondo, ch'era della famiglia dei duchi di Camerino, scriveva, nel '28, nello *Zibaldone*: " Vedesi l'uomo nato nobile . . . nello stile originale, nel modo individuale di pensare e di poetare, nel tuono ardito e sicuro, nella stessa fermezza e forza d'opinione religiosa e superstiziosa del Varano „. Nobile di nascita dunque : ma anche e soprattutto d' indole, epperò di costumi e di stile.

All'età di undici anni, entrò nel Collegio dei nobili di Parma diretto dai padri ex gesuiti, e nel 1806, per la soppressione di quel

---

* Dal discorso commemorativo di Giovanni Marchetti nel I centenario dalla sua morte, tenuto nell'Aula Magna del Comune di Senigallia il 30 marzo 1952.

collegio, andò a compiere gli studii di filosofia nel Nazareno di Roma, ove fu condiscepolo del concittadino conte Giovanni Maria Mastai, che poi fu Pio IX. Nel 1808, mancato di vita suo padre, fu dalla madre richiamato a Bologna, dove i colloquii con Pietro Giordani, Paolo Costa, Giordano de' Bianchi di Montrone e Giuseppe Mezzofanti lo educarono al culto delle umane lettere.

Qui dimorò sino al principio del 1811, quando fu chiamato a Parigi dal ministro per il Regno Italico Aldini. Passando per Milano, ebbe liete accoglienze dal Lamberti, dal Paradisi e dal Monti. Dimorò a Parigi con ufficio in quel ministero per più di tre anni: è curioso notare che a lui diplomatico Giovannino Mastai, il futuro papa, chiedeva aiuto per ottenere un impieguccio nel porto di Senigallia. A Parigi ebbe occasione di conoscere alcuni dei più illustri uomini, così francesi come italiani, che vi dimoravano o vi capitavano; e particolarmente si onorò della benevolenza di Gaetano Marini e di Ennio Quirino Visconti, per la cui morte scrisse poi (1818) una solenne canzone: nella quale, con lo " spirto divino „, " primo conoscitor d'ogni bellezza „, che alla forza irresistibile del tempo sottrasse tanti antichi capolavori, è celebrato l'italico sapere, che, col Visconti giudice a Londra dei marmi fidiaci, trionfò nella superba Inghilterra:

O italico savere,
Come parevi trionfar nel seggio
De la possanza altrui, tu sventurato!

Versi che si citano qui a dimostrazione del patriottismo nobile, ma tutto letterario, proprio di quei classicisti.

Con la caduta di Napoleone, caddero le speranze del Marchetti, che tornò triste nel '15 a Bologna: triste, egli che del Bonaparte fu sempre appassionato sostenitore, prima dell' Impero, durante l' Impero e dopo. Nel tempo del suo soggiorno parigino, avea fatto una corsa in Italia e s'era sposato con Ippolita Covelli bolognese. I figli che ne ebbe, " e la madre loro adorna delle più belle doti dell'ingegno e del cuore „ consolavano la sua vita (scriveva nel '30 al Muzzarelli) " molto travagliata in passato dalla fortuna, ora dalla debole e malferma salute „.

Tornato dunque a Bologna, trovò conforto negli studii, negli affetti familiari e nell'amicizia. Ivi conobbe il Byron nel '19, nel

'25 il Leopardi [1] e il Troya; il Giordani più volte andò a visitarlo.

Frequentava il salotto della bellissima Cornelia Martinetti Rossi, immortalata dal Foscolo come una delle tre sacerdotesse delle sue Grazie.

Non volle onori né uffizii pubblici: tepido vagheggiatore d'un rinnovamento nazionale, non si compromise nei fatti del '31, che condannò in un sonetto. Nel '32 la città lo chiamò a far parte d'una deputazione inviata a Gregorio XVI a chiedergli invano miglioramenti e riforme. Dopo, visse vita riposata e tranquilla sino al '46.

A lui poeta e intendente di musica (sonava il violino e soavemente cantava) si rivolse talvolta il Rossini, pregandolo di adattare strofe a suoi motivi. Due componimenti conosciamo scritti pel Rossini: un *Coro* (in decasillabi) *per la festa secolare della nascita di T. Tasso* celebratasi in Torino l'11 maggio 1844, e, come diremo, un polimetro in onore di Pio IX.

Morto papa Gregorio, si lasciò persuadere dalla marchesa Letizia Pepoli, figlia del Murat, a favorire e firmare una petizione al conclave scritta dal Minghetti, per chiedere l'elezione d'un papa che potesse sodisfare i bisogni e i vóti delle popolazioni dello Stato Pontificio.

Appena il suo amico Mastai fu eletto papa, egli si recò a Roma, dove la sera del 1 gennaio 1847, nella gran sala del Palazzo Senatorio sul Campidoglio, fu eseguita la sua *Cantata,* musicata dal Rossini, *in onore di Pio IX*. Poi nel dicembre di quell'anno, fu eletto consultore di Stato. Il 4 maggio 1848 entrò come ministro degli affari esterni nel Ministero ispirato e denominato dal Mamiani, che v'era ministro degli affari interni. Nello stesso mese, il collegio elettorale di Senigallia lo elesse, a quasi unanimi suffragi, deputato al Parlamento romano.

---

[1] Per le scarse relazioni del Leopardi col Marchetti (non si hanno lettere del L. al M., né del M. al L.), vedi due lettere (9 agosto 1820 e 14 dicembre 1827) di Pietro Brighenti al L. nell'*Epistolario di G. Leopardi*, ed. Moroncini, Firenze Le Monnier, v. II (1935), p. 67, e v. V (1938), p. 31. Con la seconda il Brighenti invia al L., a nome dell'A., il vol. di *Rime e prose.* Pare che il M. nel '18 fosse stato uno dei primi a protestare contro l'amplificazione del merito del L. fatta dal Giordani a proposito delle due prime canzoni. Ma – dice il Moroncini nella nota alla seconda lettera citata – " nel giudizio non entusiastico del M. sul L. aveva potuto influire forse un po' di gelosia letteraria; ma in fondo essi eran fatti per intendersi e stimarsi reciprocamente; e certo il Sinigagliese fu, dopo il Recanatese, il maggiore de' filologi e poeti marchigiani, che nella prima metà del secolo rappresentassero nella cultura e nella politica i desiderii e i propositi del rinnovamento nazionale ".

Il Marchetti ministro fu, per colpa non sua, poco operoso. Bisogna sapere che nel gabinetto costituzionale pontificio i ministri degli affari esterni erano due: l'uno per gli affari ecclesiastici, che era il cardinal Soglia; l'altro per gli affari laici, che avrebbe dovuto essere il Marchetti. L'invadente Soglia voleva far tutto lui; nulla restava da fare al Marchetti, al quale sì e no eran lasciati i passaporti; e a lui, che umilmente se ne lamentava col Papa, questi rispose: – Ma, caro Conte, voi non siete il mio ministro, voi siete il mio amico. –

Il Ministero Soglia-Mamiani, sempre discorde e non sostenuto dalla fiducia del Sovrano e delle Camere, si sciolse il 17 agosto 1848. Il Marchetti, cui l'anima sensibile, " il santo amore – de' miti studii del silenzio amici „ (come dice un poeta a lui caro) [1] e la cagionevole salute rendevano poco atto ad alti e onerosi uffizii, rinunziò anche alla deputazione, e trovò la pace nella vita privata. Rimase a Roma sin dopo la fuga del Papa: poi si ridusse novamente a Bologna, e non si mosse più.

Gli antichi amori napoleonici, rinfocolati dall'affettuosa amicizia con la figlia del Murat, gli avevano dettato a Roma nel dicembre del '48 il sonetto *A Luigi Napoleone Bonaparte,* quando fu eletto presidente della Repubblica Francese:

> Germe del Magno, a cui l'itala terra
> Degna fu culla e l'universo è tomba,
> Mentre del nome tuo Gallia rimbomba,
> Il fren di lei con man possente afferra.

Si direbbe che l'entusiasmo per Napoleone e per i Napoleonidi induca il mite Poeta a incorare Luigi Napoleone al colpo di Stato del Due Dicembre di tre anni dopo. Non ebbe torto chi, in una necrologia pubblicata nel " Crepuscolo „ di Carlo Tenca (Milano, 17 luglio 1853), lo chiamò " l'ultimo dei poeti napoleonici „.

Negli ultimi quattro anni di sua vita fu prefetto della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, ov'è ricordato con lapide e busto. Mancò ai vivi il 28 marzo 1852.

---

[1] V. Monti, *Le nozze di Cadmo e d'Ermione*, vv. 175-76. Qualche testimonianza onorevole al Marchetti si può ricavare dall'amplissimo *Epistolario di V. Monti* raccolto da A. Bertoldi, Firenze Le Monnier 1927-30 (v. l'Indice generale in fondo al VI volume).

II.

Non fu poeta di grande ala: ma chi ha “ orecchio placato „ e “ mente arguta „ e “ cuor gentile „ non può non ammirare ne' suoi versi, oltre la costante finitezza della forma, la novità di certi concetti e qualche favilla di vera poesia. A me fa forza il giudizio che ne diede il Carducci, e il gran conto che ne facevano i letterati del cenacolo carducciano.

Dice il Maestro che il Marchetti “ rinfrescò d'un rìvolo di petrarchismo più andante la rigida scuola bolognese, e infuse uno spirito di poesia quasi storicamente romantico nelle forme della cantica montiana „[1].

Quasi esclusivamente biografica è l'introduzione del Borgognoni alle *Poesie* del Nostro: ma questi vi è giustamente definito “ uno de' più modestamenie nobili e nobilmente eletti e castigati poeti della scuola romagnola „ (noi diremo romagnola e marchigiana, e perché il Marchetti è marchigiano e perché ha molti compagni nella sua regione); tale, aggiunge il Borgognoni, che assomma in sé i caratteri di questa scuola: “ una grande schiettezza e limpidità di frase, una costante prestanza e venustà di forma, e un certo equo e delicato contemperamento tra il pensiero e la fantasia, il sentimento e la ragione „.

Anche il Panzacchi, per testimonianza del Mazzoni, stimava molto il nostro poeta; e Severino Ferrari ne commentava nelle sue antologie, con la consueta finezza, alcuni componimenti. Il Mazzoni definisce la poesia di lui “ un'arte eletta di sua natura e cólta di educazione, cui pur troppo difettavano l'originale virtù e la baldanza del genio per consacrarsi di là dalla cerchia d'una scuola e di una età „.

Fu insomma il Marchetti il rappresentante d'un clima spirituale, d'una civiltà letteraria, da cui unico spiccò il volo il genio smisurato e solitario di Giacomo Leopardi. Ma dei poeti della scuola romagnola e marchigiana, toltone l'unico Leopardi, egli è, dopo il Monti, il più cospicuo, ché poeti non erano né lo Strocchi né il Costa né il Perticari né il Cassi, e non scrissero cose paragonabili alle migliori sue né Terenzio Mamiani né Lavinio de' Medici Spada.

Il Marchetti oggi è menzionato in alcune storie letterarie soprattutto per la cantica *Una notte di Dante:* ma quando egli la pubblicò (1838), era già noto per non poche liriche, tutte nitide di

---

[1] G. Carducci, *Opere,* III 376.

forma, alcune di notevole valore storico, altre di notevole valore poetico.

Delle canzoni, le più significative mi pajon quelle che documentano i gusti della scuola: *In morte di E. Q. Visconti, In morte del conte G. Perticari, Al sepolcro del Petrarca in Arquà, Al sepolcro del Tasso:* ma la più bella è, per me, la prima da lui approvata, *In morte della contessa Francesca Sauli di Forlì,* pittrice (1816). Ne cito due strofe, nelle quali è riecheggiata (cosa rara in quella scuola) la poesia giovanile di Dante :

Oh qual era a vederla in tele o in carte
Pennelleggiar divine
Forme, e imprimer sua pura anima in quelle!
A farsi allor visibilmente belle
Immagin' peregrine
Ridendo le si offrivano al pensiere.
Oh qual era a vedere
Starsi compagne di sì nobil arte
Modestia e cortesia,
Tal che piegato avria
Ogni aspro cor dal natural talento!
Or tanto lume è spento:
Creature celesti in mortal velo
Presto a la terra ridomanda il cielo.

Angiol la scorge, e mille soli a tergo
Lasciando, in paradiso
La bella peregrina riconduce.
Ecco, io la veggo vestirsi di luce,
E nell'eterno riso
Premer col bianco piè tempo e fortuna.
Recan serti ciascuna
Le cittadine del beato albergo.
Odo ogni coro eletto
Cantare : – Oh benedetto
Chi ne ridona le bellezze tue! –
Ella stassi in fra due,
Maravigliando di cotanto onore;
Poi s' involve ne' rai del primo Amore.

Tra le odi, oltre le due più note, che poi prenderò in esame, degne di rilievo quella *Per l'arrivo in Grecia del conte Capodistria,* inno alla Grecia risorgente (" Sacre ruine, a cui con sanguinose – Membra ricoverarono fuggendo – Testé sorelle e spose, – Che fean di patria risonar morendo – Le vostre solitudini quiete, – Argo Atene Corinto ancor sarete „); e l'ode *A Giuditta Pasta,*

dove al tetro Genio nordico bestemmiatore dell'arte latina è contrapposta la potenza soave del canto di lei:

Dicea: quando l'insolita
Tua voce, angelo umano,
S'udì lontan diffondere
Il suo poter sovrano;
L'armonica parola
Qual sai vibrar tu sola.
Teco era l'arte ingenua
Che di natura è speglio;
Usa suo bello assumere
E a lei tornarlo in meglio:
Ella reggea tuo canto,
E sé celava intanto.

Rapìa sublime ogni anima,
Rapìa dolce ogni core
Di maraviglia un'estasi,
Un'estasi d'amore:
N'era, a vederlo, impresso
L'oscuro Genio anch'esso.

Vedi quanto ingegnosamente, nella seconda delle strofe citate, sappia il Marchetti poetificare il suo concetto dell'arte, e soprattutto come in tutta l'ode s'abbandoni all'onda vocale, quasi gareggiando con la sovrana cantante.

Meritata fama godono, accolte anche in antologie, le due odi *Sul traffico de' negri* e *Per Napoleone Francesco vicino a morte,* che veramente appartengono alla storia della lirica italiana.

La prima, che, scritta nel '29, anticipa le poesie del Longfellow su la schiavitù (1843) e *La capanna dello zio Tom* (1851) di Elisabetta Beecher Stowe, rappresenta con raro vigore la progressiva disumanazione dei miseri schiavi:

Di cari affetti e d'amorosi amplessi
Nulla gioia è per essi;
Mesta sorge l'aurora, alcun la sera
Dolce senso non porta,
Non ride il ciel, non torna primavera,
Ogni letizia di natura è morta.

Ne' tristi petti a poco a poco è spento
L'alto uman sentimento;
Spento è quel germe che talvolta in rude
Abitator di selve
Per sé stesso è possente a dar virtude:
Uomini furo, ed or son fatti belve.

Quanto felicemente risentito e trasformato il verso dantesco! È questa un'ode che l'autore del sonetto *Per riscatto di schiavi insubri* firmerebbe volentieri.

Più bella, degna che Cesare Montalti la traducesse in bel latino, l'ode *Per Napoleone Francesco vicino a morte* (1832), nella quale il Marchetti canta, come farà il Carducci nell'ode *Per la morte di Napoleone Eugenio,* quel Francesco Napoleone, figlio del Grande, che, salutato al suo nascere Re di Roma, morì, col nome di Duca di Reichstadt, sfinito si dice dalle lascivie dall'inclista ballerina Fanny Elssler, messagli a fianco dalla pietà crudele del Metternich e dal nonno imperatore. Il mondo (canta il Marchetti) accolse la notizia della nascita del Re di Roma con un grido immenso di speme e di letizia; i poeti ne trassero auspìci di nuovi e più alti trionfi. Ma ecco la " perfida nave „ inglese, il Bellerofonte, che trasporta Napoleone a Sant' Elena; ecco l'augusto fanciullo languire " di baci sazio (come dirà il Carducci) in austriache piume „ :

Vedete là come si strugge e langue
Sovra straniero letto;
Vedete a quelle smorte
Giovani membra avviticchiato un angue:

la Elssler! Stupenda immagine quella dell'ombra del Magno, che parla arcane cose al figlio languente:

Spesso di mezzo a' lenti
  Salici dolorosi, onde coverto
  È il tramonto deserto,
  Spinta dal primo affetto,
  L'ombra del Magno ne la notte uscìa;
  E per l'aure silenti
  Al giovane intelletto
  Ignote cose a ragionar venìa.

L'ode finisce con una commossa apostrofe a giovinetti e donzelle:

O giovinetti, speme
  Del secol novo, o tènere donzelle,
  Appressatevi a quelle
  Soglie dov'ei si muore;
  E a lui, che il ciel vi promettea, di mirto
  Date ghirlande estreme,
  E un flebile d'amore
  Canto saluti il fuggitivo spirto.

Di soave armonia
  Inebbriate quell' infermo seno,

Sì che ne vengan meno
Dolcemente suoi sensi,
Pria ch'Atropo recida i pochi stami.
Deh! per pietà non sia
Ch'or suo natal ripensi;
Deh! che la madre nel morir non chiami:

quella indegna Maria Luigia d'Austria, duchessa di Parma, che viveva in feste e nella tresca col Neipperg, immemore del marito morto e del figlio morente.

Tra le poesie varie, c'è un curioso capitolo per nozze Pepoli-Hohenzollern, che c'interessa per le prime undici ironiche terzine riguardanti la rima, dispettata dai poeti contemporanei (ma è poi vero ?),sempre amata dal Marchetti, che non scrisse mai versi sciolti:

Omai ti dièro universal commiato
  Gl' incliti genj; or ti condanna il saggio;
  Oggi si parla d'ogni tuo peccato;
Né ti val se del mistico viaggio
  Narrò l'alto cantor che al suo concetto
  Unqua non fêsti in tanta prova oltraggio

(scrisse l'Anonimo aver ciò udito dalla bocca stessa di Dante);

Né ti giova il ridir ch'entro uman petto,
  Quando il tuo suon subitamente scocca,
  Tu dèsti soavissimo diletto,
Come natura vuol: natura è sciocca,
  E tu se' d'ogni vate empia tiranna,
  Che tronchi a lui gli alti pensieri in bocca.

Molti, troppi i sonetti. Durava l'andazzo settecentesco, e Bologna era piena di sonettanti d'occasione. Non si sottrasse il Nostro al futile costume, e buttò giù sonetti per sacri oratori, per monacazioni, per sacerdoti novelli, per cantatrici, per morte di più o meno illustri personaggi, soprattutto per nozze; e fa veramente maraviglia come egli riesca a variamente modulare l'eterno motivo nuziale. Ma il Marchetti era poeta, quand'anche di tenue vena; e negli stessi versi d'occasione s' incontrava talvolta con la poesia. Uno de' sonetti più felici mi par quello *Per novello parroco,* che ha una cert'aria prezanelliana.

Alcuni sono storicamente importanti: *Il Monti e il Cesari* (che si riconciliano nell'oltremondo, riconoscendo d'aver tutti e due avuto torto nella quistione della lingua); *A Giovanni Maria Mastai creato cardinale* e *Pel nuovo pontefice ottimo massimo Pio IX; Per*

solenne decennale pompa in Bologna, scritto e stampato nel '31, " cessate di poco negli Stati Romani le vicende politiche del febbraio e del marzo „; *Alla " Belle Poule „,* cioè alla fregata che trasportò nel dicembre del 1840 le ceneri di Napoleone da Sant' Elena in Francia (" Fuggi: del Magno immeritevol stanza – Quest' è: di Lui che, muta polve ancora, – Vien possente di téma e di speranza „), e quello già citato *A Luigi Napoleone Bonaparte; A Giuseppe Mezzofanti creato cardinale; Pon giù, barbaro Trace,* terribile sonetto scritto nel '29, quando l'esercito russo vittorioso era giunto alle porte di Costantinopoli; *A Venezia patria del Canova;* e, unico satirico, *Contro un verseggiatare che scrisse in biasimo dei viventi poeti italiani e in lode degli stranieri.* Bello è vederlo render omaggio in sonetti a nobili artisti, quali Pietro Tenerani e Cincinnato Baruzzi, scultori, e Giuseppe De Marini, attore; e in sonetti tenzonare con Paolo Costa, Vincenzo Valorani, medico e sonettante suo imitatore, e Massimiliano Angelelli.

Rari i sonetti intimi: uno, *Al marchese Luigi Conti Castelli:*

A piè de' colli, in sul natal tuo fiume,
Traggo romito i giorni e del fallace
Insidioso cittadin costume,
Dell'aspra sorte e di me stesso ho pace;

e uno, forse unico, d'amore *O donna o dea:*

E te cerco, e te chiamo, e te pur canto,
Bench'io sia fatto omai debole e roco;
E dove ti lasciai torno, e di pianto
Bagno sovente il doloroso loco.

Graziosi sei sonetti in quinarii, dei quali riferisco l'ultimo, *Alla Primavera,* una delle più squisite cose che il Marchetti abbia scritte:

Diva che infiori
I colli e i prati,
Che a' molli fiati
L'ali inodóri;
Che apri ne' cuori
Fonti di grati
Immacolati
Sensi ed amori;
Che ai corpi in mille
Fresche erbe appresti
Vitali stille;
Deh, tua virtute
In me ridèsti
L'aurea salute!

Piacerebbe credo, a Ippolito Pindemonte.

Il Nostro fu anche buon traduttore. Il sonetto *Ad egregia cantante,* quando rappresentò la parte di Saffo, contiene nelle quartine e nella prima terzina la traduzione della più famosa ode di Saffo.

Nel 1823 uscì a Bologna un volume contenente le odi d'Anacreonte tradotte dal Costa e dal Marchetti. Ventidue sono le tradotte da questo, che anche traslatò alcuni epigrammi greci, quindici odi d'Orazio, la prima ecloga di Virgilio, una epistola e versi del Petrarca e altre cose minori, sempre mirando a congiungere fedeltà ed elegante naturalezza.

III.

Il più noto componimento del Marchetti è la cantica di quattro canti in terza rima *Una notte di Dante*, pubblicata nel '38.

Seguendo una rispettabile tradizione, che, per altro, par non risalga oltre il Cinquecento, egli racconta come, la notte del 2 maggio 1318, Dante fosse ospitato nel Convento camaldolese di S. Croce di Fonte Avellana, sotto il monte Catria, fra Gubbio e la Pergola: quello che Dante, nel XXI del *Paradiso,* fa descrivere da san Pier Damiano :

Tra ' due liti d' Italia surgon sassi,
  E non molto distanti a la sua patria,
  Tanto, ch'e' troni assai suonan più bassi,
E fanno un gibbo che si chiama Catria,
  Di sotto al quale è conservato un ermo
  Che suole esser disposto a sola latria [1].

L'esule sitibondo di pace è cortesemente accolto dal priore del Convento, che è, come sappiamo, uno degli Angiolini da Brivio. Fattosi conoscere e rivelato il suo sentimento antiguelfo, risveglia nel monaco lo spirito di parte, sopito, ma non vinto, dall'austerità della vita claustrale; e l'Angiolini narra le scelleratezze commesse dai ghibellini in odio alla sua casa, il tradimento perpetrato nel 1299 dai Ronchi di Caprino a sterminio della sua famiglia. Poi il salmo-

---

[1] Su la tradizione del soggiorno di Dante a Fonte Avellana: M. Morici, *Dante e il monastero di F. A.*, Pistoia Flori 1899; L. Nicoletti, *Dante al Monastero di F. A.*, Pesaro Federici 1903; G. Vitaletti, *Un inventario di codici del sec. XIII e le vicende della biblioteca, dell'archivio e del tesoro di F. A.*, Firenze Olschki 1920.

diare de' suoi confratelli lo richiama a gli uffizii divini. Mezzanotte. Sopraggiunge un cavaliere: è Castruccio Castracani, capitano del popolo di Lucca, che, avendo saputo da Bosone da Gubbio della visita del Poeta al Monastero di Fonte Avellana, è venuto fin lassù per ragionare con lui del misero stato d'Italia. Egli spera, alleandosi con Can Grande della Scala e con Matteo Visconti, di rialzare parte ghibellina e spegnere parte guelfa in Toscana, vincere il maggior guelfo Roberto di Napoli e ricomporre l' Italia, senza chiedere aiuto allo straniero:

A noi guardia fia l'Alpe e a l'Alpe noi

(verso de' più memorabili che il Marchetti abbia scritti). Dante approva l'alto disegno. Verso l'alba, il Poeta e Castruccio s'avviano al Monastero, quando una voce li ammonisce essere vano sperare nella prossima effettuazione del loro disegno, ché lontana di secoli è la redenzione d' Italia. È un monaco " di spirito profetico dotato ", che, stando a piè di un'alta croce, oscuramente accenna a ciò che avverrà in Italia sino al secolo XIX. Il priore e gli altri frati sono accorsi anch'essi a udir le profezie. Una di queste riguarda la famiglia del Priore e lo stesso Marchetti: il frate vaticinante rivela - auspicio e arra di futura concordia tra gl' Italiani - che, proprio in quel giorno, un nepote dell'Angiolini, creduto vittima della furia omicida dei Ronchi, sposa una fanciulla di questa famiglia:

e di cotal radice
Verrà pianta, onde fia germe colui
Che, dopo cinque secoli, di questa
Notte dirà con non vil carme altrui.

(Così il Marchetti, con non biasimevole ardimento, ha trovato modo d' inserire la sua domestica genealogia e la stessa sua persona in una pagina di storia, sia pur poetica, d'Italia). Poi il fraticello annunzia il ritorno dell' Italia moderna alla fede di Cristo, e inneggia alla Croce:

O immortal segno del trionfo nostro,
Lume su l'onde tempestose immoto,
Io ti veggio, io t' inchino, io mi ti prostro.

Si direbbe che il Marchetti, nel '38, presènta i troppo fugaci entusiasmi di dieci anni dopo: ma oltre quelli va la presaga anima del Poeta, ammonendo gl' Italiani che la libertà civile non può scompagnarsi dalla religione avita, e che la pace religiosa è necessaria alla salute della Patria.

Quanto al valore artistico del poemetto, cito intanto il giudizio del Mazzoni: " Grave l' intonazione, eletto lo stile, sonoro e robusto il verso, e un calore di sentimento patriottico [e bisogna aggiungere religioso], che, se non basta a far poesia, ne regge qua e là le veci, sono i pregi che destarono ammirazione nei contemporanei del Poeta e oggi fan leggere la Cantica con stima grande e affettuosa verso lui. Nessuno, per altro, l'annovererebbe più tra i capolavori; ed ha curiosità, meglio che per l'arte, per la storia, col mostrare pure ne' classicisti l'effetto dei poemetti epico-lirici del Byron „.

Altri ha accennato, a proposito di questa cantica, a concessioni del Marchetti al romanticismo. E veramente l'argomento medievale, il cenobio romito, l' inganno scellerato di Gerra Ronchi e l' ingenuità di Bianca Angiolini, sua vittima innocente, la strage dagli Angiolini, le salmodìe dei frati, l'eremita vaticinante, la stessa profezia del ritorno alla fede avita sono tutti, se si può dire, ingredienti che starebbero bene in novelle e poesie della scuola romantica. Ma i poemetti epico-lirici del Byron (che Giuseppe Nicolini veniva allora traducendo) sono tutt'altra cosa.

Prendendo le mosse dal Varano, Vincenzo Monti, con la *Bassvilliana* e con la *Mascheroniana,* avea dato voga al poemetto d'imitazione dantesca in terza rima, che chiamò dantescamente " cantica „, venendo a formare come un piccolo genere a parte della nostra letteratura, al quale sacrificarono il Manzoni e il Leopardi giovinetti, quegli col *Trionfo della libertà*, questi con l'*Appressamento della morte,* e altri e altri poeti classicisti: dei Marchigiani, citerò il solo Francesco Ilàri, che a diciannove anni, nel '29, pubblicò a Macerata una non spregevole cantica proprio *In morte di V. Monti.*

Dopo le cantiche del Monti, la più nota e la più pregiata è questa del Marchetti, la quale, senza essere quel capolavoro che parve ai contemporanei, è ingegnosamente costruita, animata da fervido sentire patriottico e religioso, elegantemente verseggiata, e contiene, qua e là, singolari bellezze. Due ne addito, togliendole dal I canto.

Ecco lo scontro fra il ghibellino e il guelfo. Dice Dante:

. . . . il guelfo vincitor, lupo rapace.
In cui l' ingorda voglia mai non langue,
Dà ne l'aver di piglio . . . . A l' improvviso
Sclamò il romito: E il ghibellin nel sangue.

Si noti il felice partito che il Poeta ha saputo trarre dal verso dan-

tesco " Che diêr nel sangue e ne l'aver di piglio „. Poesia letteraria? Ma tutta la poesia dei poeti cólti è poesia letteraria, anche quella che sembra nativa.

Il romito s'appresta a narrare a Dante la truce storia della strage della sua famiglia:

E già 'l buon vèglio, a cui dolenti stille
Velavano le luci, era in su 'l dire,
Quando s'udì la voce de le squille
Che a sera invita a salutar Maria;
Ed amendue, chinando le pupille,
S'inginocchiaro in mezzo de la via.

IV.

Delle poche prose del Marchetti, due son degne di considerazione; un discorso dantesco, del 1819, e un altro " intorno allo stato presente della letteratura italiana „, del 1824. Il Marchetti prosatore, del resto, non ha il vigore del poeta: è più vicino al languido Perticari che al Giordani, ora florido, ora nervoso, da lui esaltato.

Il Nostro si deliziò particolarmente dello studio di Dante: aiutò Paolo Costa a compilare il Commento della *Divina Commedia*, pubblicato la prima volta nel 1819 anonimo, e quindi col nome del solo Costa, che ingenerosamente volle negargli il merito di collaboratore. In una lettera senza data al marchese Luigi Conti Castelli, serbataci da Corrado Ricci, egli lamenta che le sue note siano state soppresse, o fatte sue dal Costa, che le firma *P. C.*, senza che il Marchetti sia mai nominato, e conclude: " Sono afflittissimo di questa porcheria. In questa occasione l'animo di Costa si è fatto pienamente manifesto „[1]. Ma la farina del diavolo va in crusca; anche nella storia letteraria vige la Nemesi storica: ci fu poi chi rimeritò il Costa con lo stesso trattamento: dopo aver curato più edizioni del commento costiano, Brunone Bianchi finì col crederlo suo, e lo stampò col solo suo nome.

A ogni modo a quella prima edizione del 1819 il Marchetti premise il discorso *Della prima e principale allegoria del poema di Dante.* In questo discorso, rifacendosi da accenni del Gravina, del Gozzi e del Dionisi, egli vuol dimostrare (per usare le sue stesse

---

[1] C. Ricci, *L'ultimo rifugio di Dante*, Milano Hoepli 1891, pp. 318-19.

conclusive parole) che " la *selvosa e deserta valle* significa la miseria di Dante privato d'ogni cosa più cara nell'esilio: il *dilettoso monte,* la bramata pace e consolazione: lo *andare di lui dalla selva al monte,* il crescere della speranza nell'animo suo: la *luce del nuovo dì,* i conforti ch'egli ebbe allo sperare: la *lonza,* il *leone,* la *lupa,* che il suo salire impedirono, Firenze, Francia e Roma, che alla sua pace si opposero: l'*apparizione di Virgilio,* mandatogli da Beatrice, l'alleviamento agli affanni recatogli dalla dolcezza degli studii: la *via per la quale Virgilio promise trarlo di quella valle,* il mirabile lavoro di un poema onde gli verrebbe tal gloria, che la sua patria, per vaghezza di ornarsi di lui, trarrebbelo dall'esilio: e la *scorta avuta per quella via da Virgilio.* la virtù necessaria a tanto, derivatagli dal meditare le opere dell'*altissimo Poeta* „.

È un'interpretazione biografico-politica del Poema (" il fine del Poema - dice l'autore in nota - si fu lo spegnere le civili discordie; il fine del Poeta si fu l'uscire dall'esilio „), che veniva ad arricchire la tradizionale esegesi del Poema, e che si può accettare, quando la si integri, giacché la *Divina Commedia* è polisensa, con l' interpretazione morale-religiosa. Dante, protagonista del Poema, è anzitutto un uomo storicamente determinato, è poi simbolo dell'uman genere che aspira alla sua salute morale politica religiosa.

L'interpretazione marchettiana ebbe molta fortuna, accolta (come avverte in una nota lo stesso autore) dai commentatori Borghi e Costa, dal Monti, dal Byron, dal Giordani, dal Perticari, da Carlo Troya, dal Foscolo, dal Balbo e da altri. Citerò soltanto il Foscolo, che nel *Discorso sul testo della Commedia di Dante* chiama il Marchetti " il dotto scrittore che ha il merito d'avere congegnato più ragionevolmente la nuova interpretazione „[1].

Assai magro, a dire il vero, è il *Cenno intorno allo stato presente della letteratura in Italia,* scritto nel '24 per essere premesso, in luogo di prefazione, alle *Opere* di Pietro Giordani. Dice il Marchetti: " ... qualunque discreto intelletto facciasi a considerare il presente stato dell'italiana letteratura, vedrà manifesto argomento di consolazione e speranza „. Restaurato il culto di Dante e degli altri grandi poeti oratori istorici filosofi italiani; " fatto comune lo studio e assai frequente l'esercizio del polito scrivere italiano „. Il rinnovamento venne dal Gozzi, dal Parini, dall'Alfieri: di cui furono prosecutori il Monti il Napione il Vannetti lo Strocchi

---

[1] U. Foscolo, *Opere,* III, 430. All'importanza stòrica del discorso marchettiano accenna oggi M. Apollonio, *Dante,* Milano, F. Vallardi 1951, p. 564.

il Lamberti il Cesari, sopra tutti il Giordani, " dell'italica prosa principale restitutore e maestro „. Tra i molti che secondarono il movimento, son ricordati in mazzo il Perticari il Botta l'Arici il Costa il Colombo l'Angelelli, Giordano di Montrone, Pellegrino Farini, il Leopardi. (Può far maraviglia e stizza vedere un Leopardi menzionato dopo Pellegrino Farini: ma stizza e maraviglia cessano, quando si pensi che il Leopardi, nel '24, era noto, e a pochi, soltanto per qualche scritto filologico e per le tre canzoni patriottiche). " Male si consigliano – continua il Marchetti – que' che affaticansi a propagare certe letterarie dottrine d'origine non sappiamo se celtica o teutonica o caledonia; e coloro che ne dànno imitato o volgarizzato quanto producono smodate fantasie di là da' monti e dal mare „. (Ma non sono certamente di costoro né il Foscolo né il Manzoni, ch'e' non si degna di nominare).

Questo magro " cenno „ è stato considerato documento della miope intrasigenza dei più rigidi classicisti. E tale è veramente. Il Mazzoni dice a proposito dell'ultimo passo citato: " Avrebbe dovuto non confondere insieme i ribelli alle sane tradizioni nostre con quelli che invece le proseguivano e rinforzavano di opere belle; e allora gli sarebbe stato agevole accorgersi che egli, il poeta della *Notte di Dante* e delle odi e canzoni civili..., non era davvero distante da loro così che le destre protese da una parte e dall'altra non venissero a toccarsi e a potersi stringersi insieme „. Ma il Mazzoni non pensava che la *Notte di Dante* è del '38 e il *Cenno* è del '24, e che il Marchetti visse fino al '52. Voglio dire che non dobbiamo fondarci su questo discorso per renderci conto della posizione del Marchetti tra classicisti e romanticisti.

I classicisti lo acclamavano maestro; e anche i puristi volevano tirarlo dalla loro: ne è prova l'edizione napoletana de' suoi scritti, a cui il Viani prepose pagine encomiastiche – in verità vacuamente verbose – dirette al Liberatore. Ma penso ch'ei non gradisse tanto zelo: come il Manzoni non volle mai mettersi a capo del movimento romantico, così il Marchetti, se è lecito il paragone, rifuggiva dall'atteggiarsi a condottiero dei classicisti. Temperato in politica, fu tra i classicisti (lo notò già il Mestica) " uno dei più temperati, volendo la letteratura acconcia alle condizioni e allo spirito de' tempi e sgravata degli arcaismi e in particolare del fardello della mitologia „ (sostituendo quest'ultima – e fu rimedio peggiore del male – con la personificazione d'idee astratte: la Virtù, la Speranza, a cui dedicava canzoni). A buon conto, per testimonianza del Viani, diceva il Montanari – ma forse esagerava – aver egli tentato, mas-

sime con la Cantica, di " racchetare i tumulti delle due scuole divise „.

Ma, trascurando queste beghe, concludiamo.

È naturale che lo studioso di Dante facesse in poesia la sua prova più illustre cantando una notte di Dante: onde i posteri lui salutano dantista e poeta della Cantica. Ma è giusto che i posteri tengano in pregio anche alcune sue liriche, onorando il poeta degli schiavi e il poeta del Re di Roma.

GIULIO NATALI

NOTA BIBLIOGRAFICA

Opere del Marchetti:

Rime e prose, 5ª ed., 2 voll., Bologna Sassi 1850 (premesso un discorso di P. Viani *Delle poesie del conte G. M.*)

Poesie novamente pubblicate a cura di A. Borgognoni, Firenze Barbèra 1878 (con un discorso del B. su la vita e le opere dell'A.).

Una notte di Dante, con proemio di G. Castelli, Senigallia Pattonico 1890.

Sul Marchetti (oltre i citati discorsi del Viani, del Borgognoni e del Castelli):

D. D. MÜLLER, *Biografie autografe e inedite d'illustri Italiani di questo secolo*, Torino Pomba 1853, pp. 224-29 (Cenni autobiografici del M. sino al '30; altri inediti, sino al '40, furono usufruiti dal Borgognoni).

F. PRUDENZANO, *Storia della letter. italiana nel sec. XIX*, Napoli Vitale 1864, pp. 195-96.

G. MESTICA, *Manuale della letter. italiana nel sec. XIX*, Firenze Barbèra 1886, v. I, pp. 441-54.

A. MARGUTTI, *Cenni biografici di alcuni illustri Sinigagliesi*, Sinigaglia Puccini 1888.

G. CASTELLI, *G. M. e L. Mercantini a Senigallia*, ivi Puccini 1890.

R. BARBIERA, *Il poeta degli schiavi*, in *Immortali e dimenticati*, Milano Cogliati 1901.

L. MANCINI, *Spigolature Marchettiane*, Senigallia 1904.

G. DE CAMILLIS, *G. M.*, Roma 1916 *(non lo trovo; lo cita il Mazzoni)*.

G. CROCIONI, *Le Marche*, Città di Castello Lapi 1914, pp. 349-57.

L. GRILLI, *Di G. M. e dell'opera sua*, nella "Nuova Antologia„, I dic. 1925.

G. MAZZONI, *L'Ottocento* (1934), pp. 420-24 e passim.

Mia voce nella " Enciclopedia Italiana „, v. XXII (1934).

G. N.

LE AMICIZIE GIOVANILI DI VIRGILIO

Senza entrare nel merito della complessa quistione dell'Appendix Vergiliana, dirò senz'altro che, ai fini della presente ricerca, io considero come autentici gli epigrammi della piccola silloge iniziale della cosidetta Appendix Vergiliana, i quali, assieme ai Priapea, vanno citati sotto il titolo generale di Catalepton[1].

In questi epigrammi noi vediamo menzionati diversi personaggi, e, a vero dire, più numerosi di quanto ci aspetteremmo, data la non vasta mole della silloge: quasi una folla di volti noti e sconosciuti, di nomi famosi e oscurissimi, di compagni e di maestri, di persone care e di figure odiose; ed infine noi troviamo nominate delle persone che, pur non rientrando strettamente nella cerchia delle amicizie giovanili di Virgilio, certo colpirono la fantasia del giovanissimo poeta, e lo spinsero, come avviene nel III Epigramma " Aspice quem valido subnixum gloria regno „, a profonde considerazioni sulla fatuità delle vicende umane e sull'infinita vanità del tutto. Le persone, comunque menzionate in questi epigrammi, si riallacciano ad avvenimenti realmente accaduti durante la giovinezza di Virgilio o ad episodi della vita privata, notoriamente ed universalmente a lui attribuiti.

Uomini d'arme e filosofi, maestri e tribuni, lieti condiscepoli ed ottimi amici, soldatacci ed insigni figure del mondo politico romano, ecco le persone che si avvicendano in questi versi " alla spicciolata „ di Virgilio, e sono in effetti un'immagine della società romana dell'ultimo periodo della repubblica, così varia, così inquieta, e così turbinosa. Naturalmente, i nomi nei quali più facilmente ci si imbatterà leggendo il Catalepton Virgiliano, sono tutti di compagni d'infanzia e di condiscepoli. Il sentimento dell'amicizia, così vivo nell'animo del poeta adulto si manifestò, anche nella giovinezza, con la conoscenza di uomini, che, come Vario e Tucca, non lo abbandonarono mai più per tutta vita; e accanto a loro troviamo Ottavio Musa, compatriota di Virgilio; e i compagni Selio, Tarquizio, Varrone e Sesto Sabino, dei quali si è solo salvato un tenue ricordo; e Valerio Messalla, il famoso Messalla, che Virgilio ebbe tra i migliori amici; e il maestro

---

[1] Si concorda così con la congettura espressa dal Sabbadini nell'edizione critica del Catalepton (Augustae Taurinorum 1939, p. VIII), il quale pensa che Catalepton (cioè versi κατὰ λεπτόν, alla spicciolata) sia il titolo generale della silloge, composta da tre priapei e da quattordici Epigrammi, senza le titubanze di autori anche recenti (cfr. V. F. Jackson Knight, Virgilio romano, 1944, p, 95) che ritiene accettabile pure la forma Catalepta proposta dal Bährens, Zur Ueberlieferungsgech. der Opuscula Vergiliana in Fleck. Jahrb. 1875 p. 142, ma che è grammaticalmente da respingere.

Sirone, che qui viene chiamato "il grande„; e l'oratore Annio Cimbro e il mulattiere Sabino, che Virgilio, secondo l'uso dei "poetae novi„, e soprattutto di Catullo, prende in giro con salacissime facezie. Ma, per non dilungarmi, vedremo subito come il poeta abbia nominato i suoi amici negli epigrammi del Catalepton.

L. VARIO RUFO - Presso gli antichi autori troviamo numerose testimonianze dell'amicizia di Lucio Vario e di Plozio Tucca con Virgilio. Infatti presso Orazio:

> Plotius et Varius Sinuessae Vergiliusque
> Occurunt, animae quales neque candidiores
> Terra tulit . . . [1]

e in altro luogo, li nomina ancora una volta insieme:

> Plotius et Varius, Maecenas Vergiliusque[2].

Porfirione così si esprime[3]: "Fuit L. Varius et epici carminis et tragoediarum et elegiarum auctor, *Vergilii contubernalis*„; e, per il comune culto della poesia, vedasi [4] Orazio:

> . . . forte epos, acer
> Ut nemo Varius ducit, molle atque facetum
> Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae . . .

e nell'Arte Poetica, 53 ss.

> . . . quid autem
> Caecilio Plautoque dabit Romanus ademptum
> Vergilio Varioque?

Sappiamo d'altro canto che Lucio Vario scrisse un libro - ce ne informano Quintiliano[5] ed Aulo Gellio[6] - sulla vita e sui costumi di Virgilio: ciò che prova ancora una volta quanto intima e sentita fosse l'amicizia dei due. Lucio Vario ebbe gli stessi maestri di filosofia di Virgilio, Filodemo e Sirone: e a tal proposito ci soccorrono i papiri di Ercolano[7] e le parole di Probo[8] "Vixit pluribus annis liberali in otio Epicuri sectam secutus, insigni concordia et familiaritate usus Quintilii, Tuccae et Varii„; e di Servio[9] "sectam epicuream didicerant

---

[1] Hor. Sat. I 5 40 ss.
[2] Hor. Sat. I 10 81.
[3] Porph. ad Hor. Carm. I 6.
[4] Hor. Sat. I 10 43 ss.
[5] Quint. Inst. orat. X 3 8 Vergilium paucissimos die composuisse versus auctor est Varius.
[6] Aul. Gell. Noct. Att. XVII 10 2 amici familiaresque P. Vergilii in iis quae de ingenio moribusque eius memoriae tradiderunt,
[7] Volum. Hercol. I, f. 92 11.
[8] Prob. Verg. Vita 10 p. 73 Br.
[9] Serv. ad Eclog. VI 13,

tam Vergilius quam varius docente Sirone „. Non c'è dubbio quindi che il Vario di cui si legge nel VII Epigramma, sia proprio l' intimo amico del Mantovano, e, d'altro canto, solo una stretta intimità può giustificare il tono dell'epigramma, che è veramente confidenziale.

PLOZIO TUCCA – Quel che si è detto dell'amicizia di Virgilio con Vario, potremmo ripeterlo con Plozio Tucca, che giustamente divide con Vario il meritato titolo di "alterer Freund des Vergil„, attribuitogli dallo Schanz [1]. Richiamando quindi le stesse testimonianze riferite per Vario, mi fermerò sulle parole di Orazio [2] "Plotius et Varius, Maecenas Vergiliusque„, che indicano in un solo verso i quattro grandi amici di quell'età ; e sulle parole, ben più importanti per il nostro assunto, di Cicerone [3]: "Epicurus quidem ita dicit, omnium rerum quas ad beate vivendum sapientia comparavit, nihil esse maius amicitia, nihil uberius, nihil iucundius . . . Epicurus una in domo, et *ea quidem angusta,* quam magnos quantaque amoris conspiratione consentientes tenuit amicorum gerges! Qud fit *etiamnunc* ab Epicureis . . . „. Dalle quali espressioni non solo mi sembra che apertamente sia qui imitata (et ea quidem angusta) la famosa "villula „ di Sirone, quella stessa che avrebbe poi accolto, secondo le parole [4] di Virgilio medesimo:

Me . . . et hos una mecum, quos semper amavi
. . . in primisque patrem

ma si ricava anche una precisa determinazione cronologica. Cicerone infatti scrisse quelle parole nel 45 a. C., quando cioè effettivamenfe Virgilio studiava filosofia epicurea a Napoli: il che mi pare concordi mirabilmente con le notizie che conosciamo intorno alla giovinezza di Virgilio. Il Tucca che noi vediamo menzionato nel I Epigramma, è dunque l'amico di Virgilio, che studiò con gli stessi maestri (ma non sappiamo se si sia dedicato agli studi letterarii o a quelli filosofici), e che da Orazio, come abbiamo visto, è nominato sempre [5] assieme a Vario e a Virgilio; ed anche a lui Virgilio lasciò per disposizione testamentaria i suoi scritti, come leggiamo presso Suetonio [6,7].

OTTAVIO MUSA – Nel IV e nel XI Epigramma troviamo il nome di un carissimo amico d' infanzia di Virgilio, Ottavio Musa. Fu costui un compatriota del Poeta, e anch'egli viene ricordato dal comune amico Orazio, con un parti-

---

[1] Schanz-Hosius, Gesch. d. Röm Lit. II p. 162.
[2] Hor. Sat. I 10 81.
[3] Cic. de fin. I 65.
[4] Verg. Epigr. VIII 3 e 6.
[5] Hor. Sat. 1 5 40; I 10 81.
[6] Suet.-Don. 155 p. 9 Br. Vario ac simul Tuccae scripta sua legavit.
[7] Per le relazioni di Tucca e Virgilio, v. Schanz-Hosius o. c. II p. 59.

colare degno di riguardo, poichè Orazio parla di lui onorandolo dello stesso aggettivo rivolto a Virgilio:

Octavius *optimus* [1], . . . Vergilius *optimus* [2].

Particolare degno di maggior riguardo, se pensiamo che Virgilio, parlando di Ottavio [3], così si esprime: " Dispeream, si te fuerit mihi carior alter „ e " alter enim qui dulcior esse potest? „. Ottavio Musa che poi dedicò la sua attività scientifica alla compilazione di opere storiche [4], studiò a Roma con Virgilio presso il retore Epidio l'arte asiatica del dire: e al suo caro compagno di lepidi scherzi il nostro poeta dà un addio soave, quando abbandona gli studi retorici per quelli filosofici [5]. Nulla quindi ci impedisce di identificare l'Ottavio Musa qui menzionato con l'Ottavio che sappiamo amico e compagno di studi retorici di Virgilio, il quale poi, secondo la testimonianza di Servio [6], lo rivide in circostanze molto tristi, quando Musa, in veste di ufficiale metrico, designava le estensioni dei campi mantovani da spartirsi tra i veterani di Augusto ("usque ad eum locum autem perticam militarem Octavius Musa porrexerat, limitator ab Augusto datus, i. e. per quindecim milia passuum agri Mantuani, cum Cremonensis non sufficeret, offensus a Mantuanis, quod pecora eius in agro publico aliquando clausissent „),

GLI ALTRI COMPAGNI - Mentre degli altri amici giovanili di Virgilio conosciamo abbastanza, assolutamente nulla sappiamo dei giovani che egli ebbe condiscepoli alla scuola romana di retorica asiatica [7] del maestro Epidio, e i cui nomi (Selo o Selio, Tarquizio, Varrone e Sesto Sabino) leggiamo nel V Epigramma. Molti in verità hanno tentato un'identificazione storica di questi personaggi, ma i loro sforzi non hanno superato lo stadio delle ingegnose congetture. Invano si é voluto vedere nel personaggio di questo nome opportunamente mutando Selo in Silo, l'Albucio Silo di cui leggiamo presso Suetonio [8]; il Frank ha dimostrato che il Varrone di cui qui si legge non può essere Varrone Reatino [9]; nè infine ci è consentito identificare Tarquizio con l'altro Tarquizio di quest'epoca, che si occupò di antichità etrusche [10]: ci manca anche la più piccola conferma specifica per queste ipotesi. Nè, d'altro canto, si può tentare un'identificazione del Sabino qui ricordato con il Sabino " mulio „ del X Epigramma, e del quale

---

[1] Hor. Sat. I 10 82.
[2] Hor. Sat. I 6 55.
[3] Verg. Epigr. IV 3-4.
[4] Peter, Hist. Rom. Fragm. p. 268 fragm. I.
[5] Verg. Epigr. IV 1-2.
[6] Serv. ad Eclog. IX 7.
[7] Cic. Brut. XCI 325.
[8] Suet. de rhet. 6.
[9] Frank Vergil p. 20.
[10] Rostagni Virg, min. p. 141.

parleremo più sotto, poichè quest'ultimo fu notevolmente più anziano di Virgilio [1]. Di questi giovani nulla quindi possiamo dire, se non riferendo le frasi che il Poeta rivolge loro nel suo affettuoso commiato [2]. Il loro merito si riduce quindi a quello di " assordare a scuola le orecchie di un giovane che, chiamato ad altri destini, si sottoponeva mal volentieri a quella disciplina „ [3]. Ma, il fatto che nulla sappiamo di questi giovani, è secondo me una delle prove più forti e più convincenti dell'autenticità di questo Epigramma: a parte infatti la dolcezza delle espressioni qui adoperate [4], che sono in tutto degne della soavità dell'animo virgiliano, v'è da notare che il presunto autore avrebbe certamente preferito, nella sua apocrifa compilazione, dei nomi più noti per indicarli come compagni di Virgilio, tanto più che la tradizione biografica fa i nomi di moltissimi, tra cui perfino quelli di M. Antonio e di Cesare Ottaviano [5], come condiscepoli di Virgilio.

IL MAESTRO EPIDIO – Il retore maestro di Virgilio non risulta nominato nel Catalepton, ma la sua figura si intravede nel V Epigramma. Virgilio frequentò con scarso profitto le lezioni di retorica asiatica che Epidio tenne a Roma, come sappiamo da Suetonio [6], e sappiamo anche delle scadentissime prove oratorie date dal Poeta [7]. L'influenza del retore Epidio sui suoi discepoli è notevole, oltre che nelle locuzioni adoperate da Virgilio nel V Epigramma (v. 1 inanes rhetorum ampullae; 2 verba inflata non Achaico roso), anche dai frammenti delle orazioni di Antonio [8]. Il fatto poi che alla scuola di Epidio Virgilio abbia avuto per compagno Cesare Ottaviano, non ci deve far meraviglia per la piccola età del futuro Augusto, di cui conosciamo la eccezionale precocità oratoria: si ricordi che a docici anni [9] pronunziò l'elogio funebre per la nonna Giulia!

VALERIO MESSALLA – Alla povertà di notizie sul retore Epidio, fa notevole riscontro la ricchezza di particolari che abbiamo la ventura di possedere su Valerio Messalla, il cui nome leggiamo nel IX Epigramma, che Virgilio compose nel 42, per esaltare la vittoria riportata da Messalla a Filippi. Questo insigne protettore delle lettere e delle arti romane nel periodo augusteo, nacque nel 64 a. C.[10] e studiò arte oratoria in Roma [11] dall'anno 50 all'anno 46 a. C. particolare importantissimo per noi questo, poichè proprio nel periodo 50-46

---

[1] Birt, Jugendverse usw. pag. 72.
[2] Verg. Epigr. V 6 tuque, o mearum cura, Sexte, curarum . . . 7 iam valete, formosi . . .
[3] Rostagni o. c. p. 146
[4] v. nota 29.
[5] Vita Bern. p. 67 Br ut primum se contulit Romam studiit apud Epidium oratorem cum Caesare Augusto.
[6] Suet. de gramm. et rhet. 28 p. 124 Reiff. Epidius ludum dicendi aperuit etdocuit inter ceteros M. Antonium et Octavium,.
[7] Sen. Controv. III pag. 361 B 8 Vergilium illa felicitas ingenii in oratione soluta reliquit.
[8] Plut. Ant. 2.
[9] Suet. Aug. 7; Quint. Inst. orat. XII 6 1.
[10] Schulz H., De M. Val. Messallae aetate, Stettino 1886 p. 47-48.
[11] Cfr. R. Helm, Hieron. Zusätze usw. p. 47 ss.

Virgilio si trova in Roma per identiche ragioni. Nel 45 a. C. Messalla si recò ad Atene, come voleva la prassi educativa dei giovani dell' high life romana d'allora, per perfezionarsi nell'arte oratoria ed anche per attendere agli studi filosofici; dopo l'uccisione di Cesare ritornò a Roma, e trattò nel Foro importantissime cause [1]. Nella guerra civile si schierò con i repubblicani, combattè a Filippi e nella prima battaglia [2] riportò la vittoria, che Virgilio cantò nel IX Epigramma. Nè a noi importa certamente illustrare tutti i lati della complessa figura di Messalla: per i fini della nostra ricerca sarà infatti sufficiente ricordare solo i suoi insigni meriti letterari sui quali possediamo notevoli testimonianze coeve e posteriori. Riferiamo come prima quella di Cicerone [3]: " Messallam habes. Quibus igitur litteris tam accurate scriptis assequi possum, subtilius ut explicem quae gerantur quaeque sint in republica quam tibi is exponet, qui et optime omnia novit et *elegantissime expedire* et deferre ad te potest? Cave enim existimes, Brute - quamquam non necesse est ea me ad te quae tibi nota sunt scribere, sed tamen tantam omnium laudum excellentiam non queo silentio paeterire - cave putes probitate, constantia, cura, studio reipublicae quidquam illi esse simile, ut *eloquentia, qua mirabiliter excellit,* vix in eo locum ad laudandum habere videatur, quamquam in hac ipsa sapientia plus apparet: *ita gravi iudicio multaque arte se exercuit in verissimo genere dicendi;* tanta autem industria est *tantumque evigilat in studio,* ut non maxima ingenio, quod in eo summum est, gratia habenda videatur ". Notevolissime sono le testimonianze di Seneca [4]: " Fuit Messalla exactissimi ingenii quidem in omni studiorum parte, Latini utique sermonis observator diligentissimus "; di Tacito [5]: " Cicerone mitior Corvinus et dulcior et in verbis magis elaboratus "; e di Quintiliano [6]: " Messalla nitidus et candidus et quodam modo praeferens in dicendo nobilitatem suam, viribus minor ". Tradusse numerose orazioni dal greco in latino, come sappiamo da Quintiliano [7]: " Vertere Graeca in Latinum sermonem veteres nostri oratores optimum iudicabant . . . id Messallae placuit, multaeque sunt ab eo scriptae ad hunc modum orationes, adeo ut cum illa Hyperidis pro Phryne difficillima Romanis subtilitate contenderet ". Le sue opere storiche sono elogiate da Tacito, Annal. IV 34; da Suetonio, Aug. 74; da Seneca, Suas. I 7; da Plinio, Nat. Hist. XXXV 8. Fu anche scrittore di varia e profonda erudizione [8] e poeta erotico [9] e compose in

---

[1] Quint. Inst. orat. X 1 22.

[2] Che Virgilio abbia creduto che siano state combattute due battaglie a Filippi, si può dedurre da Georg. I 489-490.

[3] Cic. ad M. Brutum I 15 1.

[4] Sen. Controv. II 4 8.

[5] Tac. Dial. de orat. 18.

[6] Quint. Inst. orat. X 1 113. Su Messalla cfr. ancora Quint. Inst. orat. IV 1 8; X 1 22. Per i frammenti delle orazioni cfr. Meyer O.R.F. p. 505.

[7] Quint. Inst. orat. X 5 2.

[8] Suet. de gramma 4; Quint. Inst. or. I 7 23; I 7 35; IX 4 38.

[9] Plin. Epist. V 3 5.

lingua greca e latina dei canti bucolici[1]: per i quali motivi Messalla non ci sembra indegno del titolo di " iuvenis doctissimus „ che Virgilio[2] gli attribuisce, e che gli sia stato da Virgilio dedicato il poemetto giovanile intitolato *Ciris.* D'altro canto, che una viva e profonda amicizia ci fosse tra i due poeti, è provato dall'insigne testimonianza di Mecenate, che nel dialogo *Simposio*[3] ci presenta insieme i due eccezionali uomini di lettere della Roma augustea.

Ho ricordato solo i meriti letterari di Messalla, e forse più diffusamente di quanto avrei dovuto, per il fatto che soltanto la sua cultura e il suo senso artistico vengono celebrati nel IX Epigramma.

Il Maestro Sirone - Nel V e nell'VIII Epigramma leggiamo il nome di Sirone, che insegnò filosofia epicurea a Napoli. Nel V Epigramma é chiamato " il grande „ (v. 9 *Magni* petentes docta dicta *Sironis*), ma, nell'VIII, viene solo menzionato (v. 1 Villula, quae *Sironis* eras . . .): e a ragione, se ricordiamo le orribili traversie che Virgilio patì nel 42. Chi fu questo Sirone ? Noi sappiamo che era Siriaco[4] e che insegnò a Napoli[5] nella strada che mena a Pozzuoli, dove possedette una villetta[6], che, morto Sirone, servì di rifugio al Poeta e ai suoi familiari, e un'estensione di terreno che Virgilio chiama altrove " il Cecropio giardinetto „[7]. Ivi dunque Sirone insegnò i precetti di Epicuro a scelti giovani dell'aristocrazia romana, mentre nello stesso tempo ad Ercolano insegnava un altro epicureo, Filodemo di Gadara, nei cui frammenti, recentemente editi (v. nota 8), leggiamo i nomi di Virgilio, di Quintilio, di Vario e di Tucca, e fors'anche quello di Orazio: il che coincide alla perfezione con ciò che sappiamo da Probo[8] " vixit pluribus annis liberali in otio secutus Epicuri sectam insigni concordia et familiaritate usus Quintilii, Tuccae et Varii „, e da Servio[9] " sectam Epicuream didicerant tam Vergilius quam Varius *docente Sirone* „. Virgilio amò profondamente il proprio maestro, con tutta l' intensità di un'amicizia epicurea e con la devozione di un buon discepolo, e " la cara e buona immagine paterna„ di Sirone dovette spesso tornare nella mente di Virgilio, che certamente volle rappresentare Sirone nella figura di Sileno della VI Ecloga. Sirone contraccambiò l'affetto dell'alunno, e a lui legò o donò la villa e il giardinetto, dove Virgilio trascorse la maggior parte della sua vita[10]; nel qual luogo fu sepolto, poichè come sappiamo, " ossa eius Neapolim translata sunt tumuloque condita, qui est

---

[1] Il che si può dedurre dal IX Epigr. e da Buc. I 1 e Georg. IV 556, nei quali versi viene ripetuto un verso di Messalla riportato in Epigr. IX 17.

[2] Ciris 36 iuvenum doctissime

[3] Serv. ad Aen. VIII 310.

[4] Su Sirone v. W. Crönert, Kolot. und Mened. I p. 125 ss.

[5] Cic. de fin. II 119; Filod.; Pap. Herc. 312; Serv. Vita 68 p. 6 Br.

[6] Verg. Epigr. VIII 1.

[7] Verg. Ciris 3.

[8] Prob. Vita. 10 p. 73 Br.

[9] Serv. ad Eclog. VI 13.

[10] Come si può dedurre da Georg. IV 563 ss.

via Puteolana intra lapidem secundum „[1]. Così la dolce Partenope accolse da vivo e vegliò da morto il grande Mantovano.

ANNIO CIMBRO - Sebbene non rientrino strettamente nella cerchia delle amicizie propriamente dette di Virgilio, sono nominati in questi poemi alcuni uomini, che, per talune loro caratteristiche, dovettero colpire la fantasia del giovane poeta, o che comunque ne attrassero l'attenzione. Purtroppo di alcuni di essi é impresa veramente disperata tentare un'identificazione storica (come per Atilio e Nottuino, ingiuriati nel VI e nel XII Epigramma, e assolutamente ignoti; e così per Luccio, menzionato nel XIII Epigr., del quale si può solo dire con certezza che é un militare cesariano); ma per almeno tre di essi, Annio Cimbro del II Epigramma, Sabino del X e un grande sventurato il cui nome viene taciuto, ma la cui figura balza evidente agli occhi di chi legga il III Epigramma, si può dire con ogni probabilità che siano stati individuati in figure contemporanee a Virgilio. Per Annio Cimbro infatti, le cui esagerazioni retoriche vengono lepidamente beffate da Virgilio nel II Epigramma, possediamo una preziosa testimonianza di Quintiliano[2] che, dopo aver riferito quest'Epigramma, così commentava: " Cimber hic fuit, a quo fratrem necatum hoc Ciceronis dicto notatum est *Germanum Cimber occidit* „. Questo non troppo felice calembour é effettivamente di Cicerone, che si compiaceva parecchio di questi giochetti, e lo troviamo in una sua famosa orazione[3]: " Lumen et decus illius exercitus paene praeterii, T. Annium Cimbrum, Lysidici filium, Lysidicum ipsum, quoniam omnia iura dissolvit, nisi forte iure *germanum Cimber occidit!* „; e si può aggiungere anche l'altra famosa esclamazione ironica di Cicerone[4] " Philadelphus Annius! „ (perché l'Arpinate ce l'avesse con Annio Cimbro si comprenderà facilmente, ricordando che Cimbro era tra i consiglieri più autorevoli di M. Antonio). Né bisogna trascurare che in questo Epigramma Virgilio chiama Cimbro " tyrannus Atticae febris „: il che concorda mirabilmente con le smodatezze oratorie dell'atticismo fanatico di Annio Cimbro, il quale del resto non faceva che seguire la moda oratoria del tempo - e noi sappiamo[5] che la degenerazione dell'atticismo romano é proprio avvenuta nel 50-45 a. C. Anche Augusto si scagliò contro lo stile oratorio di Cimbro, rimproverando il suo avversario Antonio[6]: " Tuque dubitas Cimberne Annius an Veranius Flaccus imitandi sint tibi? Ita ut verbis, quae Crispus Sallustius excerpsit ex Originibus Catonis, utaris? „. Per nulla quindi, a mio parere, si può dubitare della precisa identificazione di Annio Cimbro.

---

[1] Donat. 55 p. 8 Br.
[2] Quint. Inst. orat. VIII 3 27-29.
[3] Cic. Phil. XI 14.
[4] Cic. Phil. XIII 26.
[5] Il che dimostrò il Curcio in De Ciceronis et Calvi reliq. Atticorum dicendi questiones, Aciregali 1889, p. 25 ss.
[6] Suet. Aug. 86 frag. XLIV-XLV Malcov.

SABINO IL MULATTIERE - Quasi tutti i filologi, che si sono occupati di questi versi spiccioli di Virgilio, hanno identificato il "mulattiere" Sabino, citato nel X Epigramma, che é un'argutissima parodia del IV carme di Catullo, con quel P. Ventidio Basso, vincitore dei Parti, che, avendo seguito le parti di Cesare nella guerra civile, fu creato console nel 43 a. C. Su questo avvenimento correvano a Roma dei versi che ci sono stati tramandati da parecchi autori [1]:

Concurrite omnes augures, haruspices:
Portentum inusitatum conflatum est recens,
Nam mulas qui fricabat consul factus est.

Su questa straordinaria figura di console abbiamo questa testimonianza di Cicerone [2]: "Oratorem meum Sabino tuo commendavi; natio me hominis impulit ut ei recte putarem, nisi forte candidatorum licentia hic quoque usus hoc subito cognomen arripuit, etsi modestus eius vultus sermoque constans habere quiddam a Curibus videbatur; sed de Sabino satis"; e il salato epiteto di Plinio [3] "mulio castrensis furnariae". Ma questa identificazione, sebbene proposta da insigni filologi, tra i quali P. Vettori, ad Cic. Fam. X 18; Burmann Anth. lat. II 130; F. Bücheler, Rhein Mus. 1883 p. 518 ss.; C. E. Schmidt, Philolog. 1894 p. 198; Th. Mommsen, Hermes 1893 p. 604; lo stesso, Gesamm. Schrift. IV (zur Gesch. der Caesar. Zeit) p. 174; Th. Frank, Vergil a biography p. 81 ss, non mi sembra accettabile, e ciò per molte ragioni. Mai, infatti, codesto Ventidio fu chiamato Quinzio, come appare invece dal v. 8 del X Epigramma; Ventidio era nativo del Piceno, e quindi non poteva essere stato a Cremona "ultima ex origine"; Ventidio non era affatto di umili origini, sebbene fosse stato condotto a Roma in condizioni di servitù dopo l'occupazione della sua città, Ascoli Piceno, avvenuta nall'89 a. C. Né si può accedere all'opinione di Ed. Fränkel [4], non essendovi necessità di pensare che Virgilio si sia servito di allusioni e di pseudonimi per non colpire apertamente Ventidio, allora politicamente in auge. Stando così le cose, l'identificazione più probabile é quella proposta dal Rostagni [5], il quale opina che Sabino non sia che un conterraneo di Virgilio, investito di qualche carica municipale a Cremona, dopo essere stato mulattiere. Né si oppone a questa interpretazione il fatto che, in questo Epigramma si parli di "eburnea sedes" e di un tempio di Castore, (secondo i quali riferimenti taluni localizzerebbero a Roma il contenuto dell'Epigramma) poiché noi sappiamo che i ma-

[1] Aul. Gell. Noct. Att. XV 4; Plin. N. H. VII 44; Val. Maz. VI 9 9 (de mutatione morum et fortunae); Vell. Pat. II 65.
[2] Cic. ad fam. XII 20 1.
[3] Plin. N. H. VII 135.
[4] E. Fränkel, Vergil und Cicero, Mantova 1926-27 p. 219 ss.
[5] Rostagni Verg. min. pag. 38 ss.

gistrati municipali erano a quel tempo insigniti di sella curule [1] e che a Cremona, esisteva effettivamente un grande tempio di Castore [2]. Quanto all' identificazione di questo Sabino con quel Sesto Sabino condiscepolo di Virgilio e già citato nel V Epigramma, la ho già rifiutata per evidenti ragioni di età [3], e non resta quindi che dare pienamente ragione al Rostagni, e vedere nel Sabino del X Epigramma un ex mulattiere cispadano, salito ai fastigi di una dignità municipale a Cremona.

IL GRANDE SVENTURATO – " Subscriptum est Epigramma imagini nescio cuius, sive Alexandri Magni, ut quidam putant „ : così Remigio Sabbadini [4] ha commentato questo Epigramma virgiliano, il III della raccolta. Dello stesso parere sono anche alcuni insigni filologi, come Bücheler, Rhein. Mus. 1883 p. 511 ss.; Christensen, Alexander der Grosse bei d. Röm. Dichtern, in Neue Jahrb. 1909 p. 121; Birt, Jugendverse usw. p. 61 ss.; Gelletier, Priap. et Epigr. p. 46 e 157 ss.: ma io non posso accedere al loro punto di vista, poiché del grande sventurato, di cui si parla in questo Epigramma, si dice che sia morto tragicamente " e patria pulsus in exilium „ (v. 8). Il che non si accorda per nulla con le vicende di Alessandro: quando mai fu cacciato dalla patria? Bisogna quindi vedere quale sia l' identificazione più probabile, tra le varie proposte dei filologi. Alcuni [5] credono che sia Mitridate VI, re del Ponto; altri [6] Fraate, re dei Parti; altri infine [7] M. Antonio il Triumviro: ma quale di essi poté suscitare nell'animo del romanissimo Virgilio una commozione così sentita e un cordoglio così sincero? E specialmente M. Antonio, che fu una delle figure più invise al nostro Poeta, che lo bollò coi versi [8] famosi

> Vendidit hic auro patriam dominumque potentem
> Imposuit, fixit leges pretio atque refixit?

E poiché desidero che il lettore si renda conto della giustezza delle affermazioni di quanti credono che nel III Epigramma virgiliano si parli proprio di Pompeo, riporto qui sotto l'epigramma per intero, secondo la lezione del Sabbadini, per un rapido esame degli elementi interni del breve carme.

---

[1] Th. Mommsen, Staatsrecht I p; 402 n. 5 (III ed.).

[2] Birt Jugendverse usw, p. 124.

[3] Si vuole che Sabino sia stato perfino maestro di Virgilio.

[4] Sabbadini o. c. App. crit. p. 31. Ma nell'ediz. naz. delle opere di Virgilio, Roma 1930, I p. 4, propende anch'egli per Pompeo ("scil. Cn. Pompeium Magnum neque alium priorum quempiam, nam viri omnes, qui in Epigrammatis memorantur, Vergilii aequales fuerunt „).

[5] Scaliger App. Verg. p. 516; Rhumken ad Vell. Pat. II 18 3; Haupt, Opusc. II p. 148-162; Ribbeck App. Verg. proleg.; Reitzenstein in Rhein. Mus. 1930 p. 65-92; F. Giancotti, in L'Appendix Verg. e il tema fondamentale di V., in " Maia „ IV 2, pp. 119 (1951).

[6] Bärrens Poët. lat. min. II p. 34; Nettleship, Ancient lives of Verg., p. 35.

[7] Wagner Verg. Op. IV 2 p. 466; De Witt, Vergil's biogr. lit. p. 162 ss.

[8] Verg. Aen. VI 622; cfr. Varii fragm. I 2 p. 100 Morel.

Aspice, quem valido subnixum gloria regno
Altius et caeli sedibus extulerat.
Terrarum hic bello magnum concusserat orbem,
Hic reges Asiae fregerat, hic populos ;
Hic grave servitium tibi iam, tibi, Roma, ferebat
(Cetera namque viri cuspide conciderant),
Cum subito in medio rerum certamine praeceps
Corruit, e patria pulsus in exilium.
Tale deae numen, tali mortalia nutu
Fallax momento temporis hora adedit.

Ed ora ci si chieda: a chi possono veramente convenire espressioni come "hic reges Asiae fregerat, populos „ e " hic grave servitium tibi iam, tibi, Roma, ferebat „ e " in medio certamine rerum praeceps corruit „ e soprattutto quella finale, tremenda, " e patria pulsus in exilium „ ? Non c'é dubbio che esse si addicano ad un solo uomo realmente, a Pompeo [1]; e la nostra persuasione diventerà di un'evidenza palmare se confronteremo le surriferite espressioni con le testimonianze antiche sulla vita e sull'opera di Pompeo. I primi quattro versi esaltano la sua gloria militare, e saranno a mio parere abbastanza illustrati, se li raffronteremo col titolo del trionfo che Pompeo celebrò nel 61 a. C.[2] " cum oram maritimam praedonibus liberasset et imperium maris populo Romano restituisset ex Asia Ponto Armenia Paphlagonia Cappadocia Cilicia Syria Scythis Iudaeis Albanis Hiberia insula Creta Bastrenis et super haec de rege Mithridate ac Tigrane triumphavit „. Velleio Patercolo sembra addirittura tener presenti le espressioni contenute in questo Epigramma, quando scrive [3]: " huius viri fastigium *tantis auctibus fortuna extulit,* ut primum ex Africa, iterum ex Europa, tertio ex Asia triumpharet, et quot partes orbis terrarum sunt, totidem faceret monumenta victoriae suae „. Qui si dice anche, al quinto verso, che gli era in animo " Romae grave servitium ferre „. Noi, pur trascurando il fatto che Cesare e i cesariani [4] – fin quanto lo possiamo credere – si dicessero fautori e salvatori della libertà [5]; e che ciò il giovane Virgilio, date le sue simpatie politiche, potè ingenuamente pensare vero; e sebbene non conosciamo l'effettivo pensiero di

---

[1] Dello stesso parere è lo Scaligero, App. Verg. p. 516 (che tuttavia dubita "An haec non conveniant Pompeio, quum ipse Romam servitio opprimere numquam voluerit, et potius de Mithridate haec accipienda ? Sane non video cui magis haec accomodem „); Burmann Anth. vet. lat. epigr. II 123 p. 302 (" pleraque certe Pompeio aperte conveniunt „); e, tra i più recenti Rostagni o. c. p. 60-72, Frank o. c. p. 25 che è tuttavia incerto sulla data di composizione (" if Vergil wrote this when Pompey fled to Grece in 49 or after the rout at Pharsalia „), e R. E. H. Westendorp Boerma, V. M. libellus qui inscribitur Catalepton, Groningae 1949 (v. la recensione di G. Carugno in " La parola del passoto „ fasc. XIX pp. 316-320, Napoli 1951.

[2] Plin. N. H. VII 98.

[3] Vell. Pat. II 40 4.

[4] Caes. de b. c. I 22 5 populum Romanum.... in libertatem vindicare.

[5] Cfr. orazione di Crastino (Caes. de b. c. III 91): nos nostram libertatem recuperabimus.

Pompeo circa l'eventuale assetto dello stato romano in caso di una sua vittoria, sappiamo positivamente che i suoi contemporanei pensavano a lui come ad un futuro tiranno [1], e gli storici coevi e posteriori confermano autorevolmente queste voci [2]. Poi si dice anche che " subito in medio certamine rerum praeceps corruit, e patria pulsus in exilium „ : e chi, se non Pompeo, cadde veramente in medio certamine, cioé nel momento più aspro della lotta con Cesare? E l'improvvisa rovina di un tanto uomo turbò l'animo di tutti, come sappiamo da importanti testimonianze contemporanee [3]. E veramente Pompeo dovette sembrare " e patria pulsus „, per la sua repentina ed inaspettata fuga dall' Italia : il che numerosissimi storici, e non il solo Cesare, che in questo apparrebbe interessato e parziale, confermano con indubbie e chiarissime espressioni [4].

CONCLUSIONE – Questi dunque gli uomini menzionati nel Catalepton virgiliano: di ognuno di essi ha una precisa rispondenza nella vita o nell'animo del giovane Virgilio. Tutto concorda con gli episodi della giovinezza del Mantovano, ed è frutto della presente ricerca l'essere riusciti a notare, senza discrepanza alcuna, come ogni elemento contenuto nel Catalepton si accordi perfettamente con la vita effettiva e spirituale del giovane Virgilio. Dal che deriva che ragionevolmente ci si può indurre ad individuare in Virgilio l'autore di questi versi " alla spicciolata „ : a meno che non si voglia fare come il Curcio, il quale [5], dopo avere esaminato il Catalepton, riconosce obiettivamente che l'autore " Fu amico di Musa mantovano . . . Imitò Catullo . . . Con ogni verosimiglianza è della Cisalpina . . . Il suo anno di nascita deve cadere intorno al 63 a. C. . . . Le distribuzioni del 41 certamente lo danneggiarono . . . Possedeva intorno al 30 la villetta e il campo che erano stati di Sirone : . . Contava degli amici quali erano Tucca e Vario . . . Studiò filosofia epicurea con Sirone . . . „ per concludere, dopo queste premesse, che l'autore di questi versi non era Virgilio! Noi invece diremo apertamente che ci associamo alle espressioni contenute nell'epigramma conclusivo della silloge, e che non abbiamo difficoltà di credere sia dovuto a Lucio Vario, probabile editore dei carmi giovanili del suo dolcissimo amico, e ripeteremo con profonda convinzione anche noi:

Vate Syracosio qui dulcior Hesiodoque
Maior, Homereo non minor ore fuit,
Illius haec quoque sunt divini elementa poetae
Et rudis in vario carmine Calliope.

SANTI CORRENTI

---

[1] Cic. ad Att. VII 5 4; VIII 11 4; X 4 8.
[2] Appian. b. c. II 28 32 128; Dio. Cass. XLI 1; Plut. Pomp. 58-59; Plut. Caes. 30.
[3] Dio. Cass. XLII 17 ss.; Cic. ad Att. XI 6.
[4] Caes. de b. c. II 10 5; Liv. Per. CIX; Vell. Pat. II 53 Pompeius profugiens Aegyptum petere proposuit; Eutr. Brev. VI 21 ipse (Pompeius) fugatus..., VI 19 ex urbe fugit et in Graeciam transiit.
[5] Curcio, Poet. lat. min. II, 1 p. 50 ss.

CROCI BIZANTINE DI SICILIA

Se la conoscenza della Sicilia bizantina è ancora così incerta e lacunosa nei suoi aspetti fondamentali – la sola architettura ha ricevuto fino ad oggi il maggiore contributo di illustrazioni – nelle minori manifestazioni presenta vaste zone di ombra che impediscono di tracciarne, anche in via approssimativa, i complessi lineamenti.

Non sarebbe disagevole fatica riassumere quel poco che, in questa prima metà del secolo, è venuto fuori nel campo delle arti applicate: è un quadro di contorni assai ristretti, al quale le scoperte casuali vengono un po' per volta aggiungendo più specifici rilievi. Il materiale sporadico dei nostri musei – come è apparso chiaro nella mostra tenuta a Palermo in occasione dell' VIII Congresso internazionale di studi bizantini – è ancora lontano dal darci un'idea, sia pure approssimativa, degli splendori artistici che furono propri di una dominazione politica durata oltre tre secoli. Ma i ritrovamenti di Pantalica, di Canicattini, di Siracusa, di Taormina – senza contare i numerosi altri di cui è stata dispersa, per ragioni speculative, ogni traccia – stanno a documentare quali possibilità ricostruttive potranno scaturire da una piú vigile azione protettiva che riesca a mettere un freno all'avidità degli antiquari e al triste esodo verso i mercati stranieri.

Non è poi infrequente il caso di prodotti rimasti sempre ignorati tra i fondi artistici delle chiese o presso privati, che vengono improvvisamente alla luce in seguito a circostanze assolutamente insospettate. Tale è il caso della cassetta eburnea e della stauroteca in steatite dell'ex cattedrale di Lentini [1]. Non molto dissimili le circostanze che ci hanno portato alla conoscenza delle due crocette lignee di Chiaramonte Gulfi e del Museo di Palazzo Bellomo.

CROCE DI CHIARAMONTE

È scolpita, con paziente lavoro di microtecnica, sulle due facce (cm. 10x5,9: spessore mm. 12), in unico blocco durissimo, forse di pero selvatico o di bosso [2].

---

[1] G. AGNELLO, *Il cofanetto eburneo dell'ex cattedrale di Lentini*, Milano 1933, in " Per l'Arte Sacra ".

IDEM, *Cimeli bizantini. La stauroteca di Lentini*, in " Siculorum Gymnasium ", 1951, Catania, IV, pag. 85.

[2] Osservammo questa croce una diecina di anni addietro e ci fu data allora la possibilità di fotografarla e studiarla. Non si riuscì ad indurre il proprietario, certo Paolo Buccheri da Chiaramonte Gulfi, a venderla al Museo Bellomo, a causa delle pretese elevate. Non sappiamo quale fine la bella croce abbia fatto.

È vuota all'interno, perchè l'attraversa, da un capo all'altro, un taglio rettangolare di mm. 5 di larghezza. Le pareti su cui è esercitata la minuta opera di scultura vengono così ad assottigliarsi, non superando mai lo spessore di mm. 4. Se un rigoroso controllo - eseguito con l'ausilio di buone lenti e suffragato dal giudizio di competenti operai intagliatori - non rimuovesse ogni dubbio in proposito, si sarebbe indotti a credere che le facce non formino un sol pezzo e che la loro unione siasi ottenuta con l'interposizione di guance laterali. Ma ciò è contradetto dall'esame obiettivo, il quale ci pone di fronte ad un blocchetto omogeneo, ridotto, con rara perizia, all'uso di teca.

Lo svuotamento non presenta disparità o incertezza di esecuzione. Il taglio delle pareti è condotto con rigorosa precisione di linee, come se lo scalpello o il laminatoio avessero attaccato un materiale cedevolissimo.

Le estremità sono chiuse da ben profilate cornici a rilievo, variate da tenue dentellatura; la variazione si ripete anche nella zona mediana del piede, dove la cornicetta segna un movimentato risalto, che ravviva l'incorniciatura architettonica. Nel settore centrale le due facce accolgono due grandi scene, cui le altre sembrano subordinate con semplice funzione decorativa: il battesimo di Gesù e la crocifissione. Ogni faccia è complessivamente divisa in cinque scomparti, inquadrati perifericamente da sottili cornici incise - le quali si ripetono con espediente divisorio nell'asse maggiore - mentre esili colonnine circoscrivono i due pannelli laterali del braccio minore.

Le scene e i personaggi, tutti impostati su sfondo traforato, sono chiusi, in primo piano, da un delicatissimo arco a sesto ribassato, rotto al centro da una lieve inflessione e trapunto da minuta smerlettatura, svolgentesi come trina sottile. Tranne che nella scena del battesimo, la ricerca di effetto si effonde sempre nella rappresentazione di casamenti simili a scenari, impostati su colonnine capillari, stese sullo sfondo come fila di ragno. Sarebbe vano cercare in esse una qualsiasi giustificazione plastica, mentre appare evidente che trattasi di incorniciatura, d'effetto unicamente ornamentale. Una rigorosa simmetria subordina lo sviluppo delle parti, che trovano nelle due facce una perfetta rispondenza di forme, di atteggiamenti, di proporzioni.

In uno dei due scomparti centrali (mm. 40x22) il dramma della crocifissione s'impernia nella figura dell'Uomo-Dio e in quelle della Madonna e di S. Giovanni che, ai piedi della croce, piegano le teste con accorato abbandono. Se la convenzionalità dello sfondo, dominato dallo schieramento di sottilissime colonnine, non fosse l'indice di una preoccupazione puramente decorativa che raffredda alquanto l'azione, non si sarebbe potuto chiedere all'intagliatore una maggiore perizia nel rendere, dentro i termini di una così palpitante umanità, il pathos della tragedia divina. Il rilievo è netto, definito, sottile: forse neppure dall'avorio potevasi ottenere un più inciso contorno di linee.

Il soggetto della crocifissione entra tra i temi più largamente sfruttati dalla

iconografia e dalla scultura medievale [1]. Esso si fa sempre più comune man mano che la fede nella partecipazione degli uomini alla passione di Cristo diviene, secondo l'insegnamento paolino, il centro dell'economia della salute. La morte di Gesù non segna la fine di un nobile ministero, ma è quasi l'atto essenziale mediante cui l'umanità può aspirare alla sua redenzione. Non è dunque meraviglia che il nostro artista ne faccia il motivo dominante, subordinando ad esso, quasi semplice commento, ogni altra rappresentazione figurativa; in tale funzione ci appaiono le due mezze figure laterali occupanti i due piccoli scomparti (mm. 16x9) degli estremi del braccio minore. Se, infatti, un'evidente legge di simmetria non avesse imposto limiti e partizioni così rigorose, coll'abolizione delle colonnine divisionali le due mezze figure sarebbero direttamente entrate a far parte della scena della crocifissione: in entrambe è un senso di dignitosa regalità che non traluce solo dal loro comportamento, improntato ad austerità e rigidezza, ma da un visibile contrassegno: le teste, nimbate, sono cinte da corona. La figura di sinistra, maschile, ha viso barbuto, quella di destra, muliebre, porta il largo avvolgimento di un manto che, stretto alla testa dalla corona, ricade poi sulle spalle sotto forma di clamide. Due croci latine, a linee profondamente marcate, fronteggiano le due figure con un simbolismo, la cui interpretazione appare abbastanza chiara.

Se nella figura femminile non può essere controversa la identificazione di S. Elena, altrettanto parrebbe non potersi dire di quella maschile, dato che la aureola c'induce a vedere in essa un santo; nel qual caso dovrebbe sembrare inammissibile ogni riferimento a Costantino. Ma occorre rilevare che nella chiesa greca al grande imperatore si tributarono sempre onori di santo? In Costantino il medioevo vide l'impero rigenerato dal cristianesimo; lo stesso Eusebio ne aveva scritto il panegirico in quattro libri [2]. Qual meraviglia, dunque, che la leggenda, nel suo lento e graduale processo di trasformazione, abbia alterato i lineamenti storici, mettendo in risalto il valore ideale con un processo di postuma santificazione? Tolto Costantino non sapremmo vedere altro re o imperatore la cui presenza, associata a quella di S. Elena, abbia un così stretto riferimento al culto della croce. La storia attribuisce ad Eraclio, successore di Foca, il merito di avere rivendicato da Cosroe il legno della croce e di averlo riportato a Gerusalemme: ma un tale ricordo non fu mai vivo e presente nella coscienza cristiana.

---

[1] S. GRÜNEISEN, *S. Marie Antique*, Roma 1921, pag. 325; M. SESTINI, *Il Crocifisso dalle sue origini all'età francescana*, in " Rassegna d'arte antica e moderna ", a. 1922, pag. 285-295.

[2] Di questo processo di santificazione costantiniana, consacrato dalla tradizione artistica, potremmo citare molti esempi; ci limitiamo al ricordo della famosa stauroteca della cattedrale di Gran. Affiancano la croce, nello scomparto centrale, le due figure nimbate di S. Elena e di S. Costantino con la seguente leggenda:

Ο ΑΓΙΟC ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟ Η ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ

La consacrazione del tema della crocifissione trova un preciso risalto nella leggenda sovrastante che porta scritto, con chiarezza d'incisione: Η ΣΤΑΥΡΩCIC·

Il tema del battesimo, trattato con eguale ampiezza nel pannello centrale dell'opposta faccia, forma, con quello della crocifissione, l'integrazione del pensiero paolino, costituendo quasi una bella perifrasi del cap. 2 della lettera ai Colossesi. Nessuna delle figure, da quella del Cristo agli angeli, è presentata in piena frontalità. Non si può dire tuttavia che l'artista non si sia preoccupato delle leggi prospettiche; se non c'è una vera e propria distribuzione nello spazio, pure tra lo sfondo – dove assieme a motivi architettonici indistinti campeggia una grande palma – e le figure di primo piano, c'è un sensibile distacco. Gesù, leggermente curvo, si appresta al rito rigeneratore con sentimento di profonda pietà. Sul suo capo piegato S. Giovanni ferma, con gesto ieratico, la destra, mentre alle spalle del Redentore due angeli, distribuiti in piani diversi, partecipano con intimo raccoglimento al mistico lavacro. In alto, a capo chino, si disegna una colomba, compresa in un cono di raggi luminosi che, scendendo dal cielo, si arrestano sul capo di Gesù.

Con perfetta rispondenza simmetrica alla scena dell'opposta faccia, anche qui possono considerarsi un'integrazione del battesimo le due mezze figure di angeli che occupano i due piccoli pannelli del braccio trasversale. Il richiamo alle due mezze figure di Costantino e di S. Elena, nell'identità della tecnica compositiva e della impostazione architettonica, è di una perfetta evidenza. Nella distribuzione dell'economia dello spazio l'intagliatore è stato guidato da un criterio così rigoroso che, una volta imposto a sè il canone della regolarità simmetrica, non ardisce in nessun caso di violarlo. Questo criterio appare egualmente applicato nell'apposizione della leggenda che consacra in maniera semplice e solenne il rito del battesimo: Η ΒΑΠΤΙCIC.

Se lo scopo prevalente è stato il decorativo, non si può dire tuttavia che anche le figure dei quattro scomparti terminali dell'asse maggiore, con cui si chiude la rappresentazione figurativa della croce, non stiamo in alcun rapporto coi principali soggetti scultorei. Una prima sommaria interpretazione induce a vedere nelle quattro figure di santi barbuti, posti a sedere in posizione di profilo, la rappresentazione degli evangelisti. Tre, profondamente piegati in avanti, portano tra mani un libro, nella cui lettura sembrano assorti. Solo uno – quello che sovrasta la scena del battesimo – poggiata la mano su di un leggio antistante e l'altra sulla spalliera della sedia, si volta per circa tre quarti su se stesso, con la testa piegata vivacemente indietro, come per cogliere un'improvvisa visione che passi davanti al suo sguardo. La rigorosa simmetria non ha impedito all'artista di dare alla figura vita e movimento.

Ma alla identificazione degli evangelisti si oppone la mancanza dei motivi simbolici tradizionali, consacrati non solo dalla più antica letteratura patristica, ma anche da tutta la tradizione artistica medievale, dal mosaico romano di S.

Pudenziana a quelli ravennati di S. Vitale. Non si può ammettere che il nostro artista, che ci appare un narratore minuzioso e dettagliato, abbia potuto trascurare questa importante rappresentazione simbologica, mentre ha saputo strappare al rigore dello spazio, nei più piccoli pannelli, un sottile ritaglio per farci rivivere la rappresentazione della croce, di fronte alle figure di Costantino e di S. Elena.

Più logica e verosimile appare l'identificazione dei profeti maggiori – Isaia, Daniele, Geremia, Ezechiele – leggenti nel gran libro del futuro. Le profezie del servo di Jave, della nuova alleanza, della restaurazione d'Israele, ma, in modo più specifico, quella delle settanta settimane e della morte del Cristo non formano un grandioso commento storico dei più importanti momenti dell'efficacia redentrice del sacrifizio di Gesù: il battesimo e la crocifissione?

Invariata resta in tutti e quattro gli scomparti l'ampiezza (mm. 23x14), invariata la rappresentazione dello sfondo, che ripete il solito motivo dell'edifizio convenzionale, distribuito su una distinta trama di colonnine. Una sola diversità riscontrasi nel pannello che sovrasta la scena del battesimo; la fuga delle colonne è attraversata, in primo piano, da una specie di tetto spiovente, sul cui fronte un simmetrico motivo decorativo potrebbe far pensare ad un rilievo di lettere, che però si sottraggono a qualsiasi interpretazione.

I listelli delle guance che segnano lo spessore della croce, ad eccezione dei due del braccio minore, sono contrassegnati da tenui motivi, nei quali non si riesce a vedere che una semplice inquadratura ornamentale: incisioni filiformi, generalmente a linee rette parallele, con qualche inflessione curvilinea e contorno di punte e di triangolini incisi. Ogni tentativo di scorgervi contrassegni di lettere o di traduzioni simboliche urta contro insormontabili difficoltà pratiche.

L'escavazione del blocchetto di legno, per ottenere il vuoto interno, è stata praticata da due sole estremità; in origine i lati scoperti dovevano essere quindi due. L'apertura del terzo lato è effetto di postume manomissioni. La durezza del materiale, che ha la salda consistenza dell'avorio, ha contribuito alla sua conservazione, che è quasi perfetta, se si tolgono alcune piccole scheggiature nella cornice della testata superiore e una leggerissima incrinatura alla base.

CROCE DEL MUSEO BELLOMO

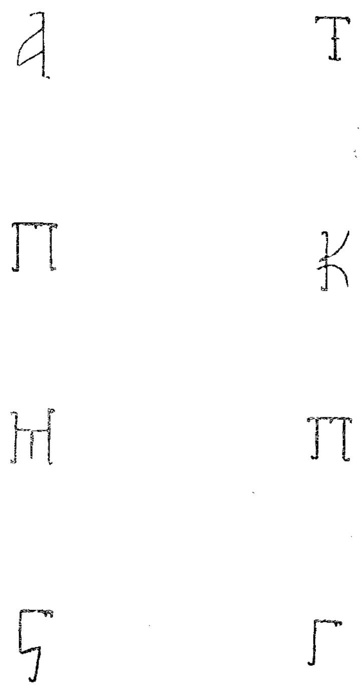
Lo schema della croce di Chiaramonte e l'iconografia rivivono, senza quasi tentativi di variazione, nella croce del Museo Bellomo, scompartita anch'essa, in ciascuno dei lati, in cinque pannelli, con uno sviluppo iconografico sostanzialmente eguale. La figura del Cristo è presentata in pieno isolamento nella scena della Crocifissione della croce di Chiaramonte, che dà così un più ampio risalto allo sfondo architettonico. Nella croce del Bellomo lo sfondo è in gran parte dominato dalla presenza degli altri due giustiziati – il buono e il cattivo ladrone –

che, con maggiore aderenza al racconto evangelico, rendono più drammatica la fine del Figlio dell' Uomo.

Alle figure dei profeti subentrano, come è chiaramente indicato dalle relative didascalie, quelle degli apostoli, mentre i riquadri dei bracci minori sono occupati soltanto da figure di angeli. Le immagini di Costantino e di S. Elena qui mancano del tutto.

Dominatrice di uno dei lati e perfettamente simile nello sviluppo dei più piccoli dettagli decorativi e iconografici è la scena del battesimo.

Dal punto di vista ornamentale la variazione di maggior rilievo è rappresentata dall' introduzione di un simmetrico motivo a treccia, che nella croce del Bellomo accompagna la costolatura marginale dei riquadri, mentre nella croce di Chiaramonte la costolatura, meno tormentata, si snoda con più semplice rilievo lineare. Una densa patina dorata, di cui rimangono ancora visibili tracce, decorava, nella prima, le due facce della croce, ravvivando, con gusto tipicamente bizantino, il movimento delle figure e la sottilissima trama degli sfondi architettonici. Ma la cosa che più sorprende e che ne spiega, in parte, la comune genesi, è la identità delle proporzioni, nella misura generale e negli scomparti, ma, sopratutto, la profonda affinità dei procedimenti tecnici e degli espedienti decorativi [1].



Lettere incise nella croce di Palazzo Bellomo

[1] Le misure della croce del Bellomo sono le seguenti: cm. 11,8 x 6,5; spess. cm. 1,5.

Viste sotto l'aspetto tecnico le due croci mostrano eccellenti qualità di modellato e squisite sottigliezze di elaborazione. Purtroppo nella riproduzione fotografica i profili delle figure della croce di Chiaramonte perdono il loro pittorico risalto. In entrambe l'artista o gli artisti hanno saputo sfruttare, con abile accorgimento, l'ottimo materiale, in modo da valersene a completo vantaggio del potere espressivo. Lo stesso convenzionalismo e l'uniformità degli sfondi traforati sono compensati dal naturalismo delle figure che, pur raggiungendo un'intensa spiritualità, non s'irrigidiscono in pose dure e stentate. L'austera compostezza si attua in un equilibrio calcolato tra idea e esecuzione.

Se la composizione prospettica non si traduce in giuoco di audaci piani sovrapposti, il problema della spazialità è affrontato con una certa sicurezza, senza banali espedienti compositivi. Ciò è più facilmente rilevabile nelle maggiori scene, dove l'aggruppamento non genera mai confusione, incertezza di gesti. È evidente, tanto nello sviluppo della figurazione, quanto nell'attuazione dei singoli personaggi, la preoccupazione di ottenere visibili effetti pittorici, al cui raggiungimento non poco contribuisce, specialmente nella croce di Chiaramonte, la tonalità del legno che ha acquistato il colorito dell'ebano.

Lo stesso tipo di croci ritorna in due pezzi del Museo di Castello Ursino, a Catania, e in altri esemplari di Piana dei Greci, sfuggiti, fino ad ora, ad ogni segnalazione.

Tra i pezzi editi i più noti sono quelli del Kaiser Fried. Museum [1].

Quale fu il loro uso? Un elemento indicatore ci viene dallo svuotamento interno il quale non sarebbe stato praticato, aumentando le difficoltà tecniche della lavorazione, se non fosse subordinato a scopi pratici. Con probabilità le croci erano destinate ad accogliere reliquie sacre: vere e proprie croci pettorali di uso non diverso da quello cui era servita la stauroteca di Ragusa [2]. Gli esemplari del genere non sono infrequenti; basterà qui richiamare, per un esame comparativo, oltre quella di Ragusa, l'argentea, fatta eseguire al principio del sec. IX da papa Pasquale, oggi conservata a Roma, e l'altra bronzea di Siena, insieme a quella d'oro di S. Lorenzo fuori le mura [3]. L'uso, insomma, delle croci reliquiarie, se non trovò quell'applicazione che fu propria dei cofanetti e delle capselle, ebbe pure larghezza di diffusione, valorizzando una pratica profondamente sentita dalla coscienza medievale.

Variazione degli stessi tipi, ma destinate ad usi pratici alquanto diversi, possono considerarsi le croci di più vaste proporzioni, innestate su solide basi ci-

---

[1] I pezzi sono stati pubblicati da W. F. VOLBACH, *Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin-Leipzig 1930, pp. 108-117.

[2] P. ORSI, *Staurotheca bizantina in bronzo di Ragusa inferiore*. Roma, 1901.

[3] Fuori d'Italia ricordiamo due delle più famose: la stauroteca di Limbourg " un vero capolavoro di arte bizantina „, come la definì il KONDAKOF, *Histoire de l'art byzantin consideré principalement dans les miniatures*, Parigi 1886-1891 (del sec. X) e quella altrettanto celebre della cattedrale di Gran eseguita in oro e smalto.

lindriche o poligonali, come quella della Collezione Sagler, nota sotto il nome di "Croce di Massimiliano„ [1] e le tre di Pienza [2], di Feltre e di S. Oreste [3]. Il dispiegamento di una maggiore superficie ha permesso in esse un più largo sviluppo di motivi iconografici. Lo stesso dicasi della croce dell'Athos [4]. La differenza che quest'ultima presenta nei confronti delle croci di Chiaramonte e del Bellomo è data dall' introduzione delle tre appendici cuoriformi che chiudono, con più vistoso senso decorativo, ma con minore coerenza stilistica, le tre estremità. Il piede si prolunga in un bastone cilindrico, di cui la figura ci offre la parte terminale. Trattavasi di croce processionale ? Indubbiamente il suo uso era diverso da quello delle due nostre: da ciò la variazione culminante nello sviluppo delle tre formelle, ciascuna delle quali racchiude una figura di santo, non identificabile.

Ma se riduciamo la croce nei limiti del suo naturale sviluppo, senza le ridondanti appendici terminali, ne vedremo balzar fuori, senza la più piccola variazione, i due esemplari sopra studiati. Motivi iconografici, spartizione architettonica, rilievi decorativi si ripetono con minuziosa fedeltà. Anche qui il crocifisso, con la sovrastante leggenda greca, forma il grande tema centrale, con ai lati, nei due scomparti del braccio minore, le due figure diademate di Costantino e di S. Elena e quelle dei profeti negli opposti del lato maggiore. Lo sfondo architettonico è invariabilmente dato dal sottile profilo di esili colonnine distribuite con lo stesso aggruppamento, col medesimo contorno arcuato.

Una maggiore ricchezza di composizione, un più movimentato complesso di figure presentano la croce di Pienza e quella di S. Oreste, ma lo schema architettonico e il criterio di distribuzione si uniformano agli stessi principi, alle stesse direttive. L'uso diverso ha dato a queste ultime l'aggiunta supplementare di una massiccia base ottagonale, ma nella spartizione degli spazi, nell'aggruppamento dei personaggi, impostati dentro sfondi uniformi, dominati dal pausato giuoco di tenuissime colonnine, anche le croci pientina e di S. Oreste mostrano di collegarsi ad una comune fonte di provenienza.

Nelle croci di Chiaramonte e del Bellomo, e in quella del monte Athos gli artisti appaiono preoccupati di dare un visibile risalto alla scena centrale; le figure dei pannelli circostanti hanno un semplice valore decorativo; il braccio maggiore è in esse diviso in tre scomparti, mentre nelle croci di Pienza e di S. Oreste appare quadripartito, quantunque la scena della Staurosis, che forma il motivo dominante, trovi, con oculata spaziatura, una maggiore libertà di svi-

---

[1] VOLBACH, op. cit., pag. 109, figg. a pag. 115.

[2] G. B. MANNUCCI, *Una croce bizantina della cattedrale di Pienza*, in "L'Osservatore Romano„, Roma, 16 gennaio 1941.

[3] Di questa croce viene data notizia, a proposito del suo furto e del suo ritrovamento, in "Bollettino di Arte del Ministero della P. I.„, 1921, pag. 190

[4] Questa croce fu pubblicata da CH. BAYET, *L'art byzantin*, Paris, s. d., pag. 273, fig. 89.

luppo in confronto colle numerose scene circostanti. Si ha in queste ultime un vasto ciclo compositivo in cui sono fissati i più grandi misteri della religione: Trasfigurazione, Crocifissione, Annunciazione, Natività, Resurrezione di Lazzaro, Deposizione, etc.

Quale la provenienza delle croci di Chiaramonte e del Bellomo? Devono ritenersi opera di artisti locali, usciti forse dai fiorenti monasteri basiliani di Sicilia, o furono opera di qualche maestro di Bisanzio, spinto da ignote vicende politiche sulle coste ospitali dell'Italia del Sud? Trattasi di problemi assai complessi, la cui soluzione è resa difficile dagli stessi esemplari sopravvissuti, quasi mai datati.

Qualora non si volesse uscire dai confini dell'Italia meridionale e si presumesse di voler qui additare il centro di elaborazione, ci si vedrebbe sospinti, senza un sicuro orientamento, da Monte Cassino, dove tra l'XI e il XII sec. si fondò una scuola d'intaglio a Messina, il cui monastero basiliano di S. Salvatore fu centro radioso di attività culturale ed artistica; dal Mercurion di Calabria, faro di civiltà nel quadro della vita religiosa e monastica greca, a Siracusa, nei cui monasteri di S. Lucia e di S. Pietro ad Baias lo studio delle lettere e della filosofia non andò mai scompagnato da quello delle arti liberali, particolarmente della scultura, pittura, miniatura.

Ma è ugualmente noto che una ricca messe di materiale artistico fu importato dall'Oriente quando, collo scatenarsi delle persecuzioni iconoclastiche, le immigrazioni dei monaci greci in Sicilia, Calabria, Puglia misero in salvo quadretti portatili, codici miniati, oreficerie, avori preziosi, oggetti artistici di ogni genere trafugati dai monasteri di Costantinopoli, del monte Athos, della Siria, della Palestina [1].

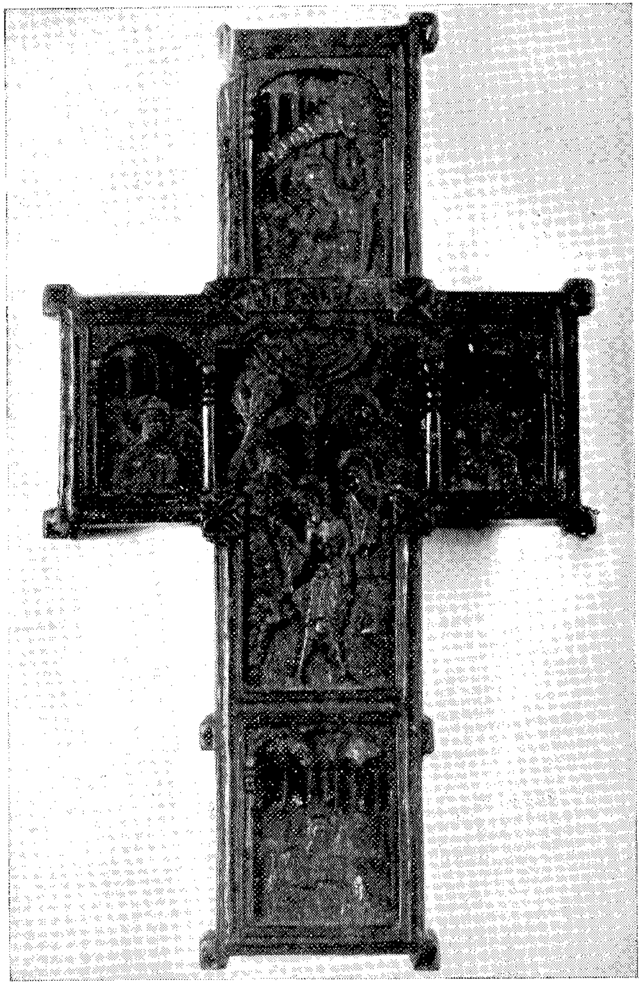
Ad una tale fluttuazione non furono poi estranei, come si sa, le scorrerie dei Normanni nel lontano Oriente "da cui trassero tesori incalcolabili di arte e di industrie svariatissime" [2]. Senza dire di tutto quel materiale dovuto ai traffici ordinari delle nostre città marinare coll'Oriente, dai cui mercati, insieme colle stoffe, coi tessuti serici, pervennero molti pregiati tesori, oggi accolti da musei e da monasteri di ogni parte d'Europa.

Una cosa comunque è indubbia, che cioè queste croci provengono tutte dagli stessi centri di elaborazione e che discendono dai medesimi prototipi. Esisteva certo, anche per la scultura in legno, un sistema iconografico non diverso da quello imperante nella pittura, le cui norme teoriche erano rigidamente fissate in trattati. All'artista o agli artisti si presentavano quasi sempre modelli già fatti e il loro compito consisteva spesso nel riprodurli quanto meglio fosse

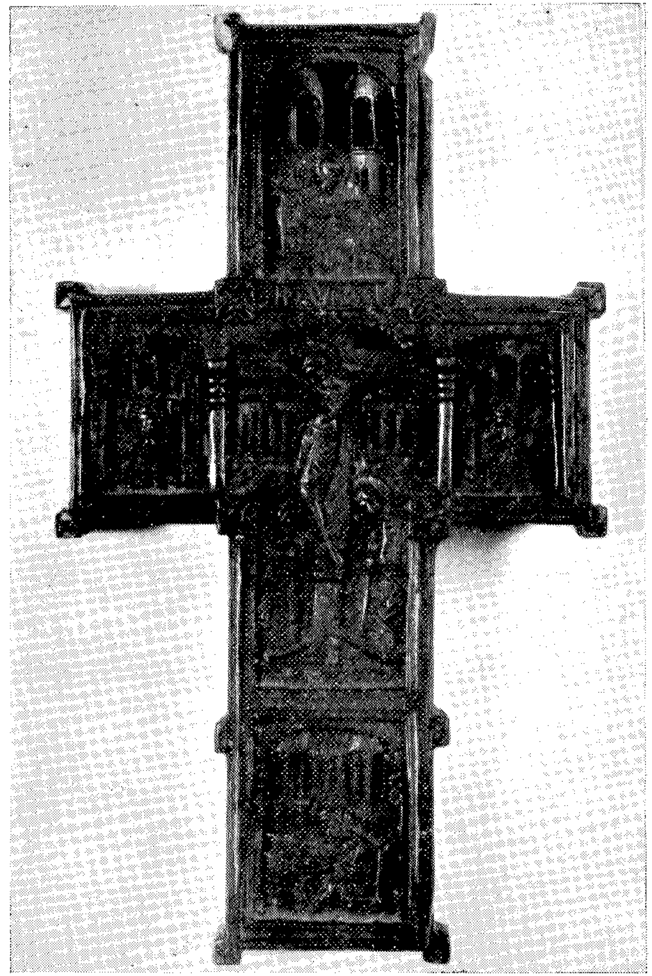
---

[1] P. ORSI, *Quadretto bizantino a mosaico della Sicilia*, in "Sicilia bizantina", Roma 1942, pag. 93 e segg.

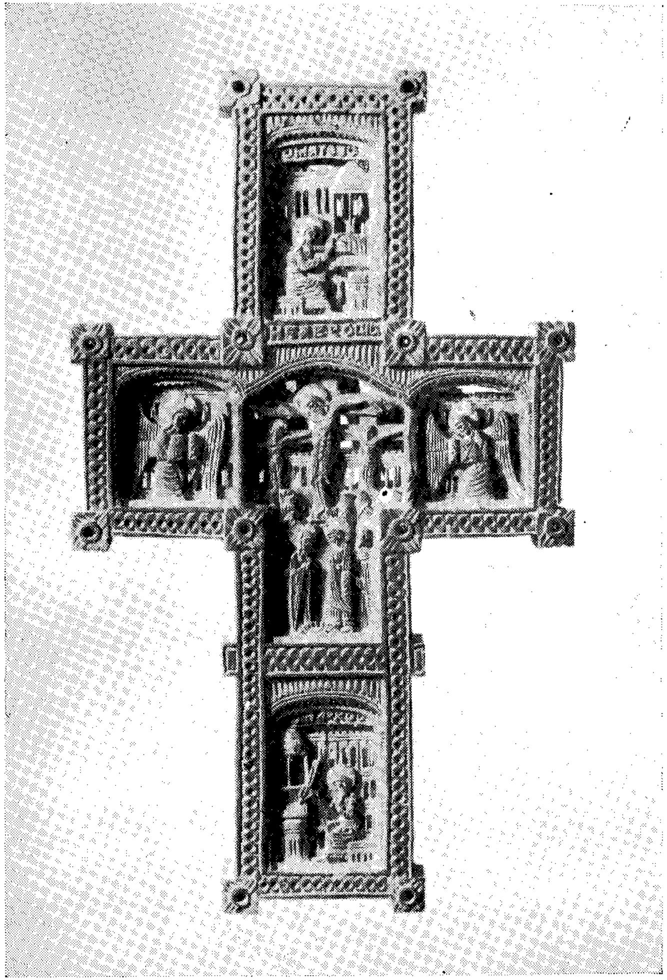
[2] CH. DIEHL, *L'art chrétien primitif et l'art byzantin*, Paris-Bruxelles, 1928, pag 45.



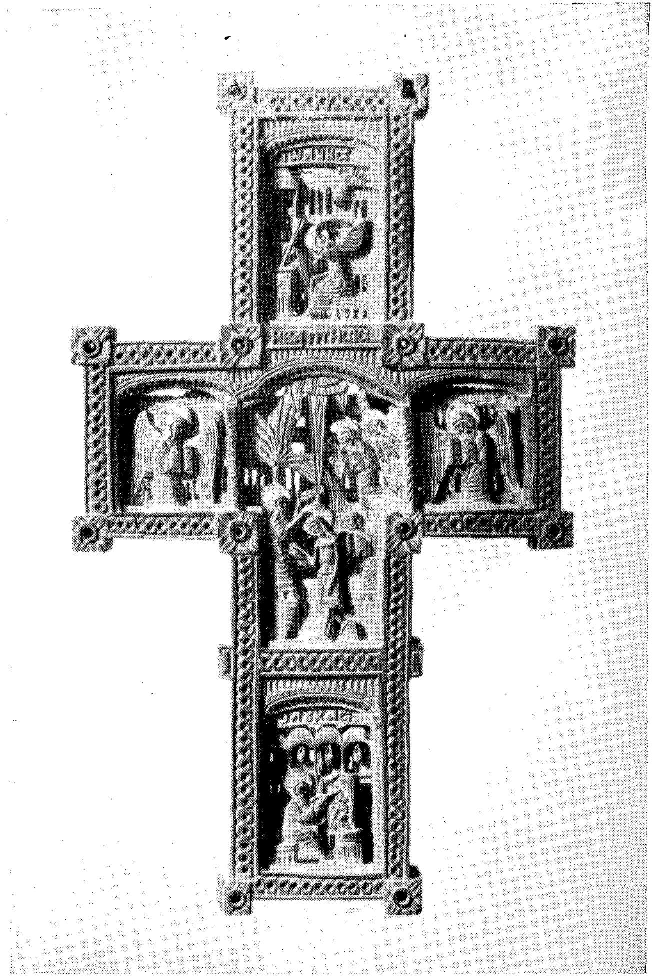
Croce di Chiaramonte. – Uno dei lati con la scena del battesimo.



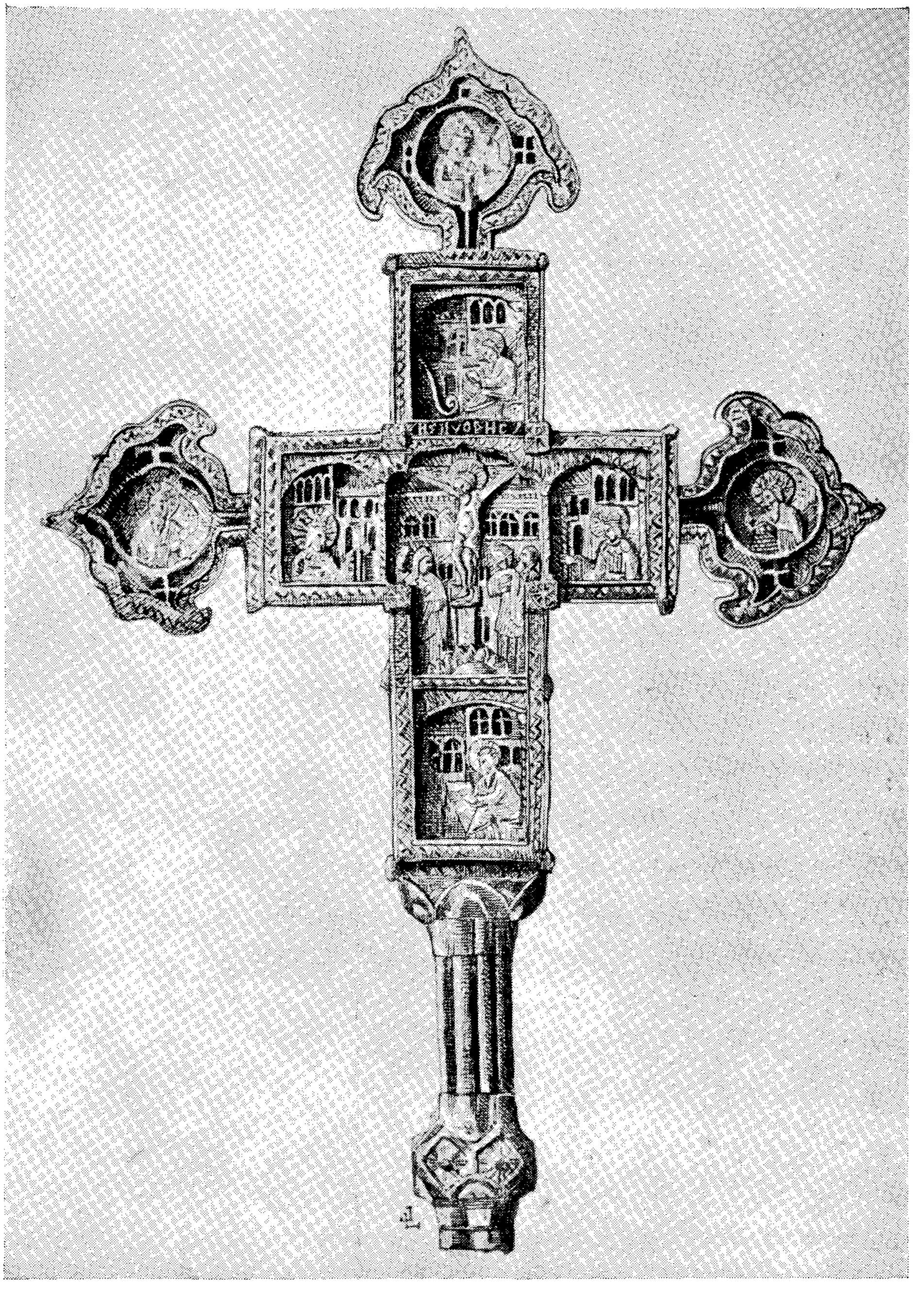
Croce di Chiaramonte. – Uno dei lati con la scena della crocifissione.



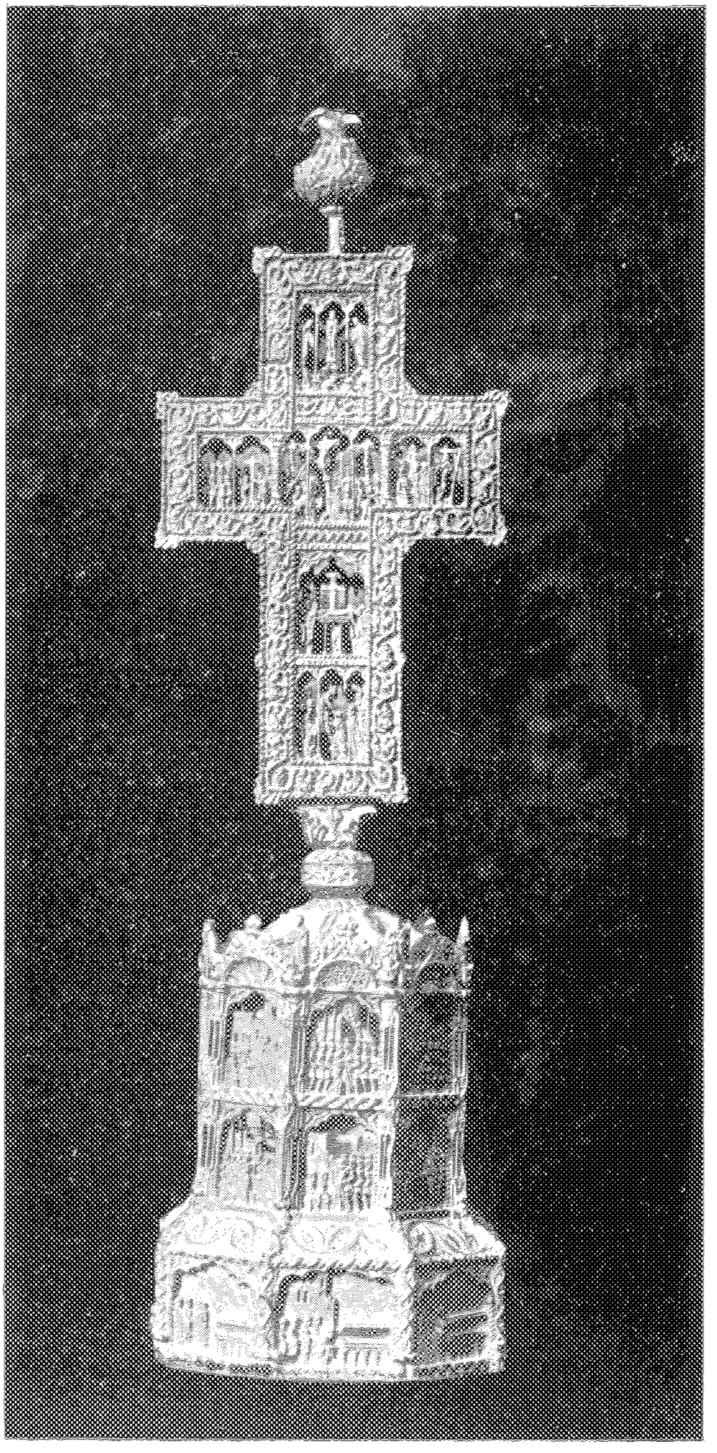
Croce del Museo Bellomo. - Uno dei lati con la scena della crocifissione.



Croce del Museo Bellomo. - Uno dei lati con la scena del battesimo.



Croce del Monte Athos. - Uno dei lati con la scena della crocifissione.
(Da Bayet)



Croce di Pienza. – Uno dei lati con la scena della crocifissione.
(Fot. Alinari)

loro possibile. Solo così si può spiegare la perpetuità di certe tradizioni e, nel caso in ispecie, l'identità di forme e di motivi.

Questa uniformità stilistica e iconografica rende assai scabroso il problema della cronologia. Si ritiene, in generale, che la datazione di simili oggetti d'arte si aggiri tra i secoli IX e XIII. Ma è evidente che, se si tratta di prodotti genuinamente bizantini, elaborati presso gli *ateliers* di Costantinopoli o sotto la immediata influenza di artisti orientali, i termini cronologici si fanno ancora più vasti. Difatti, anche a non considerare la prima età dell'oro (sec. VI-VII), l'arte bizantina ebbe l'ultima meravigliosa fioritura nei secoli XIV e XV. In questi, tuttavia, tanto il lavoro delle materie ricche, come la tecnica paziente degli avori, delle oreficerie, non furono affatto comparabili coi prodotti similari delle età precedenti. Se possono ora additarsi con ammirazione le porte di legno scolpito di S. Nicola di Ochrida o di bronzo cesellato di Vatopèdi, se non mancano le artistiche " rilegature di evangeliari, reliquari in forma di chiese, quadri d'icone e nimbi in rievo . . . che attestano una reale abilità tecnica e un gusto assai fine della decorazione „[1], tuttavia i lavori di microtecnica segnano, in questi ultimi due secoli, una manifesta decadenza in confronto colla splendida fioritura del primo e del secondo periodo dell'età bizantina. In essi fa difetto, generalmente, la sicura composizione prospettica della scena, le figure mancano di proporzioni, i gesti divengono incerti ed impacciati, l'intaglio, sia che si prodighi nell'avorio o nel legno, è sommario e spesso grossolano, le figurazioni, prive di efficace rappresentazione realistica, perdono il senso del moto, fissandosi in formole rigide e immutabili.

Le croci di Chiaramonte e del Bellomo, hanno, invece, un' indiscutibile nobiltà di fattura: l'intaglio sottile, minuzioso accusa l'opera di artisti che sono padroni di una propria tecnica e che sanno dominare l'ostilità della materia. Ne risulta in tal modo una chiarezza di composizione che dà un'estrema evidenza alle due principali rappresentazioni figurative e ai minori soggetti che attorno ad esse gravitano.

È tuttavia oggi assai diffusa la tendenza critica che abbassa notevolmente l'età di molte di queste sculture in legno, età che vien fatta oscillare tra il XVI e il XVIII secolo[2]. Si afferma che nella prima età bizantina sembra ancora mancare una plastica in legno di grande rilievo, mentre fu più largamente in uso, soprattutto nell'ambito dei monasteri greci, durante la tarda età bizantina, l'industria dell'intaglio, di cui le crocette e gli altri lavori del genere rappresentano i prodotti più caratteristici. Una tale valutazione non manca di qualche validità, essendo possibile documentare, attraverso la costanza della tradizione, che l'industria del legno intagliato, relativamente agli oggetti d'arte di cui ci occupiamo, ebbe

[1] CH. DIEHL, op. cit. pag. 54.
[2] VOLBACH, op. cit., pag. 108.

lunghe e tenaci propaggini nella Russia meridionale, nei monasteri dei Balcani, nel Sinai, nel monte Athos. Ma ciò non esclude che, accanto ai prodotti tardivi e alle recenti imitazioni, sia possibile trovare esemplari per i quali la datazione appare strettamente legata alle esigenze primitive e agli antichi centri di diffusione, dove si maturò il fenomeno artistico.

Il trattato di iconografia del monaco Denys e gli altri del genere impegnano anche oggi gli artisti con un formulario in cui rivivono tutti i caratteri dell'antica pittura bizantina. Riesce quindi assai arduo – quando non ricorrono elementi concomitanti di specifica determinazione – affrontare la questione cronologica.

È però evidente che sarebbe un grave errore accomunare in uno stesso giudizio valutativo prodotti tanto diversi per età, resi apparentemente uniformi dalla fedeltà della tecnica e dalla esatta riproduzione dei motivi iconografici. Se si dovesse tenere conto, per le croci di Chiaramonte e del Bellomo, di alcuni elementi decorativi richiamanti motivi che furono propri dell'architettura del sec. XV – arco ribassato con inflessione lanceolata al centro – la loro datazione non dovrebbe andare oltre i limiti di quell'età. Ma si tratta di elementi assai incerti, che non è difficile trovare in prodotti assegnati, però senza un sicuro controllo, a secoli più recenti o di altri sicuramente più antichi. Da ciò il contrasto dei giudizi e la difformità delle soluzioni. Il Volbach, come si è detto, assegna tutte le croci del genere, che fanno parte del Kaiser Friedrich-Museum, ai sec. XVI-XVIII. La cosidetta croce di Massimiliano, proveniente con probabilità da Venezia, è da lui giudicata opera del sec. XVI, mentre quella analoga di Pienza è fatta risalire da altri critici al sec. XIV.

È evidente che, qualora non si tratti di pezzi datati [1] o facilmente databili attraverso il formulario linguistico o la paleografia dei titoli che accompagnano lo sviluppo delle scene, il giudizio non sarà mai definitivo. Elementi di sicura convalida potrebbero desumersi dagli antichi inventari delle chiese e dei monasteri, dai registri delle Sacre Visitazioni, ma si tratta di documenti estremamente rari o, spesso, non convenientemente studiati.

L'opera della critica può intanto rendere utili servizi divulgando tutti i pezzi che rimangono ancora inediti, mettendoli a confronto, rilevandone la provenienza, determinandone i caratteri fondamentali, approfondendone l'iconografia. Solo in questo modo potrà essere affrontato, con buone probabilità di successo, il duplice problema della cronologia e dei centri di elaborazione.

GIUSEPPE AGNELLO

---

[1] Tra le croci datate si ricorda quella di S. Oreste; ma i suoi illustratori non sono d'accordo nella lettura della data, che per alcuni è 1546, per altri 1222: ved. "Bollettino d'arte del Minist. della P. I.", 1921, pag. 190.

LA CANZONE " S' EO TROVASSE PIETANZA „ DEL RE ENZO

Preparando l'edizione critica delle rime della Scuola siciliana, naturale complemento del mio studio sui canzonieri antichi che ce le conservano [1], ho creduto opportuno pubblicare prima e a parte la canzone " S' eo trovasse Pietanza „ del re Enzo, sia perchè essa, in quanto conservata da ben nove fra i più autorevoli manoscritti ed edizioni antiche [2], è di fondamentale importanza per la classificazione generale da me proposta dei canzonieri della prima lirica italiana [3], sia per i rilevanti problemi a cui dà luogo la ricostruzione di questo testo.

Come è noto, la canzone è conservata con tre strofe dai mss. B C F S e da Gt, mentre A D M la danno con cinque strofe. Anche Bb, nella minuta dell'opera [4], riportava la canzone con cinque strofe; ma, mentre le prime tre, che Bb aveva ricopiato da Gt, ci appaiono nella solita veste linguistica toscanizzata, le ultime due, che Bb trasse da un codice oggi perduto e da lui chiamato Libro siciliano (Ls), presentano una lingua molto vicina al siciliano aulico, in cui vennero dettate le rime dei poeti siciliani della corte sveva [5]. Ora, se da una parte il testo della minuta del Barbieri è decisivo per la soluzione della questione della lingua usata da re Enzo e dai rimatori della Scuola siciliana, dall'altra crea, come vedremo, spinosi problemi per quanto riguarda la ricostruzione critica della nostra canzone.

---

[1] *Studi sui manoscritti dell'antica lirica italiana*, in " Studi di filologia italiana - Bullettino dell'Accademia della Crusca „, vol. XI (1953), pagg. 5 - 135.

[2] Essi sono: A (Vaticano 3793 107; ediz. diplomatica S. SATTA e F. EGIDI, *Il libro de varie romanze volgare, cod. Vat, 3793*, Roma, Società filologica romana, 1902-1908, pag. 98); B (Laurenziano-Rediano 9 65: ediz. T. CASINI, *Il canzoniere Laurenziano Rediano 9*, Bologna 1900, pag. 113); C (Palatino 418 58; ediz. A. BARTOLI e T. CASINI, *Il canzoniere Palatino 418 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Bologna 1881, pag. 74); D (Chigiano L. VIII. 305 238; ediz. E. MONACI ed E. MOLTENI in " Propugnatore „, vol. X, pag. 398); F (Vaticano 3214 7; ediz. M. PELAEZ, *Rime antiche secondo la lezione del cod. Vaticano 3214 e del cod. Casanatense d. v. 5*, Bologna 1895, pag. 9); M (Magliabechiano VII. 7. 1208 c. 28 a); S (Bolognese Universitario 1289 c. 43 a); Gt (*Sonetti e canzoni di antichi autori toscani in dieci libri raccolte e stampate dagli eredi di Filippo di Giunta* nel 1527; Bb (minuta dell'opera di G. M. Barbieri, *Dell'origine della poesia rimata*; ediz. V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le carte di Giovanni Maria Barbieri nell'Archiginnasio di Bologna*, Bologna 1927, pag. 89); Tr (Giangiorgio Trissino, *La poetica*, Vicenza 1529 pag. XXIVr. Trascuro le altre edizioni antiche derivate dal testo giuntino.

[3] Op. cit. pag. 71 e sgg.

[4] Cfr. l'ediz. cit. del De Bartholomaeis. pag. 89.

[5] È stata infatti provata infondata l'opinione del De Bartholomaeis (op. cit., pag. 124) secondo cui le ultime due strofe della nostra canzone conservate nella minuta di Bb sarebbero un tardo tentativo di traduzione in dialetto siciliano. A tal proposito cfr. S. DE BENEDETTI, in " Studi

Delle moltissime edizioni che la canzone ha avuto, terrò ora soltanto conto di quelle della Riera[1] e del Monteverdi[2], perchè sono le sole che utilizzino tutti i codici a noi attualmente noti e che si fondino sulla classificazione di essi. Per la qual cosa mi soffermo ad esaminare e a discutere i risultati della una e dell'altra, ponendo in tal modo i presupposti e la giustificazione della presente edizione.

La Riera è stata la prima a valersi di tutti i codici ed edizioni antiche indispensabili per la ricostruzione critica della canzone. Ella, dall'attento vaglio delle lezioni, è pervenuta ad una classificazione dei mss. quasi del tutto esatta. Infatti ha stabilito; 1) che Bb ha copiato da Gt le prime tre strofe, mentre ha ricavato le ultime due da Ls sul quale ha corretto parecchie lezioni delle prime tre stanze; 2) che Ls è più vicino all'archetipo che gli altri codici, i quali appaiono legati contro Ls da errori comuni; 3) che A D M derivano da una fonte comune; 4) che B C Gt Tr F S derivano da una fonte comune, anzi meglio, che F S derivano indipendentemente da un originale, il quale deriva dalla fonte di C, e questa discende dalla fonte di Tr Gt, la quale risale all'antigrafo di B; 5) che la fonte di A D M nasce dalla contaminazione di due fonti, cioè della fonte di Gt Tr C F S e di un'altra che conservava la canzone con cinque strofe e che deve farsi risalire alla fonte comune di A D M B Gt Tr C F S; 6) che la fonte di F S nasce dalla contaminazione della fonte di C con un'altra, ascendente della fonte di B.

Come ho già detto, la classificazione della Riera è quasi del tutto esatta. In essa però lamentiamo la poca attenzione posta alle rubriche di attribuzione e due errori; cioè: 1) C non deriva da un originale intermedio fra la fonte di F S e la fonte di Gt Tr, ma, come vedremo, dalla stessa fonte di Gt Tr, perchè se riscontriamo degli errori comuni a F S non condivisi da C Gt Tr, non troviamo errori comuni a F S C non condivisi da Gt Tr; 2) la fonte di F S non nasce dalla contaminazione della fonte di C Gt Tr con un ascendente della fonte di B, ma dalla contaminazione della fonte di C Gt Tr con quella fonte di A D M che deriva dall'antigrafo di B.

Anche per quanto riguarda i criteri che hanno guidato la Riera nella rico-

---

Medievali „ N. S. I (1928), pag. 143, e *Le canzoni di Stefano Protonotaro*, I, *La canzone siciliana*, in "Studj romanzi „, vol. XXII (1932), pag. 58; S. SANTANGELO, *Il primato linguistico dei Siciliani*. Estr. dagli "Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo „, vol. XX, pag. 16 sgg. e *Il siciliano lingua nazionale nel sec. XIII*, Catania 1947, pag. 30 e sgg.; A MONTEVERDI, *Per una canzone di re Enzo*, in "Studj romanzi „, vol. XXXI (1947), pag. 38.

[1] *I Poeti Siciliani di Casa Reale*, Palermo 1934, pagg. 131-155.

[2] Op. cit. pag. 23 e sgg. Per le altre edizioni della canzone cfr. C. RIERA, Op. cit., pag. 139, e A. MONTEVERDI, Op. cit., pag. 51, n. 1. Contemporanea a quella del Monteverdi è la edizione di C. GUERRIERI CROCETTI *(La magna curia (La scuola poetica siciliana)*, Milano 1947, pagg. 323-25), che riproduce il testo della Riera. Infine la canzone è stata pubblicata da M. VITALE *(Poeti della prima scuola)*, Arona 1951, pagg. 291-295 e 296-297.

struzione del testo, troviamo nella sua edizione dei pregi e dei difetti. Essa dalla sua classificazione è portata giustamente a preferire, quando sia corretta e possibile, la lezione di Bb, nei casi in cui Bb, riflettendo Ls, si oppone agli altri manoscritti. E siccome Bb ci prova irrefutabilmente che la canzone era stata dettata originariamente in siciliano, la Riera accetta, quando le incontra, le forme siciliane o più vicine al siciliano da qualsiasi codice esse vengano offerte; anzi molte volte, ricostruisce, contro la concorde testimonianza dei codici, la forma siciliana di alcune parole, sol perchè tali le trova nelle ultime due stanze di Bb. Per la stessa ragione sopprime sempre l'articolo apocopato, perchè tale uso non è dell'antico siciliano, anche contro l'attestazione concorde di tutti i manoscritti (cfr. v. 55), o lo rende addirittura con " lu „, facendo così perdere al verso l'esatta misura (cfr. v. 54).

Orbene, se è legittimo, anzi doveroso, accettare una lezione corretta di Bb a preferenza di un'altra pur possibile degli altri mss., sopratutto quando la lezione di Bb si mostra più siciliana o passibile di una perfetta ritraduzione siciliana, non è legittimo – io credo – preferire, in sede di ricostruzione critica della lezione, le forme siciliane, se esse non vengano date da un codice che dalla classificazione è risultato fra i più autorevoli; così, tanto per portare un esempio, non possiamo preferire " trovassi „ di M Gt, anche se vi si conservi la finale siciliana, a " trovasse „ degli altri mss., in quanto M Gt hanno minore autorità e la loro lezione è un'evidente correzione analogica di una forma etimologica arcaica caduta in disuso. Parimenti, sempre in sede di ricostruzione critica della lezione, non mi par lecito far violenza alla concorde attestazione dei codici rifoggiando per alcune parole la forma siciliana sull'analogia delle medesime parole offerte in siciliano da Bb nelle ultime due stanze. Infine, se è legittimo scartare l'articolo apocopato quando esso non venga dato da tutti quanti i mss., è arbitrario farlo nel caso inverso, perchè tale uso non siciliano ci è incontrovertibilmente attestato nella nostra canzone dai vv. 49, 53 e 55, ed esso non può stupirci in un poeta come Enzo, il quale non fu propriamente un siciliano e certamente visse la maggior parte della sua vita nell'Italia centro settentrionale; inoltre tale uso è attestato pure nel frammento dello stesso poeta " Allegru cori, plenu „ (v. 5) conservatoci anche dal Barbieri.

Anche per la scelta delle lezioni, se felici risultano alcuni emendamenti, diverse obiezioni tuttavia dobbiamo muovere all'editrice. Infatti, come sarà dato vedere più oltre nelle note al testo critico, poco felice è stata la sua scelta delle lezioni nei vv. 21, 30, 34, 35, 42, 44, 53, 55 e 63.

Passiamo ora ad esaminare l'edizione del Monteverdi. Anche essa si fonda su una classificazione dei mss., la quale è il risultato non solo del vaglio delle lezioni, ma sopratutto dell' esigenza di spiegare le differenti rubriche di attribuzione, alle quali la Riera non aveva prestato la dovuta attenzione. La classificazione del Monteverdi, che dà una soddisfacente spiegazione delle varie rubriche, non

è sostanzialmente diversa da quella della Riera, anzi la migliora in un punto, vale a dire nel far giustamente derivare C dalla stessa fonte di Gt. Ma il critico, tutto preso dal bisogno di spiegare le rubriche, ha perduto di vista alcune contaminazioni molto importanti, anzi indispensabili per ricostruire e giustificare la lezione migliore; infatti dalla sua classificazione non risulta una fonte comune a A D M C Gt F S imposta dall'errore che questi mss. hanno comune (v. 21 (*o*) *deo* in luogo di *che ò*), e non risulta neanche la contaminazione della fonte di F S con una delle fonti di A D M, resa necessaria, come vedremo, per spiegare la convenienza di questi mss. contro gli altri in errori e lezioni comuni nei vv. 2, 22, 30 e 34. Inoltre il critico fa derivare indipendentemente la fonte di F S e la fonte di C Gt da un comune originale, il quale risale all'antigrafo di di B; il che è ingiustificato, perchè se troviamo errori di F S non condivisi da B C Gt, non troviamo errori di C Gt non condivisi da B F S.

Per quanto riguarda i criteri che l'hanno ispirata, l'edizione del Monteverdi nasce dal desiderio di ovviare all'inconveniente che Bb crea nel testo e nella lingua della canzone. Infatti Bb, in quanto riflesso di Ls, imporrebbe non soltanto la lingua siciliana nelle ultime due strofe, ma anche l'accettazione di qualche sua lezione particolare (quando essa sia siciliana o più vicina al siciliano) nelle nrime tre stanze a preferenza delle lezioni degli altri codici, anche se queste sono esatte metricamente e possibili per senso; ne risulterebbe cioè per le prime tre strofe un testo toscano costellato di forme siciliane e per le ultime due strofe un testo siciliano non scevro di qualche forma toscana. Per ovviare a questo inconveniente, cioè per ottenere un testo uniforme nella lingua, il Monteverdi costruisce per le prime tre stanze un testo toscano, rinunziando a tutte le forme siciliane o vicine al siciliano anche se date da Bb (salvo al v. 18, dove con A B C legge " distino " in luogo di " destino " degli altri codici, e al v. 26, dove legge " und'eo " con C contro " ond' io " di A), e per le ultime due strofe dà due edizioni: una toscana fondata su A D M, e una siciliana fondata su Bb; e poichè trova attestato l'uso dell'articolo apocopato, lo accetta anche in quei versi dove non è attestato da tutti i codici e dove l'avrebbe potuto benissimo trascurare senza nuocere al senso e alla grammatica (cfr. vv. 7, 11, 18). Ma il rimedio adottato dal Monteverdi a me sembra più dannoso del male. Infatti, non soltanto vien così perduto di vista che la canzone fu dettata in siciliano e quindi che la lezione più legittima è quella che più è passibile di una ritraduzione siciliana, ma sopratutto nelle ultime due stanze il Monteverdi è costretto nell'edizione toscana a far violenza alla testimonianza concorde dei mss. (cfr. v. 59), e a presentare due testi i quali son tra loro differenti non soltanto per lingua, ma, quel che più conta, per lezione; il qual ultimo procedimento non solo non è legittimo, dato che nè Bb nè A D M posseggono da soli una lezione corretta, ma anche vien quasi ad attuare in pratica l'opinione del Bertoni sulle due lingue dei poeti siciliani, opi-

nione che il Monteverdi decisamente combatte in un'altra parte del suo studio [1]; e inoltre esso rende perplesso il lettore, poichè è escluso che si tratti di varianti redazionali, su quale sia stato il testo dettato dal poeta. Infine si aggiunga che tutto ciò porta spesso il Monteverdi a scartare la lezione migliore (cfr. vv. 5, 13, 21, 36 e 41).

Dopo quanto si è detto, spero non sembri presuntuosa o inutile una nuova edizione della canzone, la quale venga fondata su una più esatta classificazione dei manoscritti e sia ispirata non solo da una più oculata osservanza della classificazione raggiunta, ma anche da criteri che rispettino contemporaneamente lo stato attuale della tradizione manoscritta e i presupposti linguistici che quest'ultima impone. Vale a dire, l'edizione critica di questa poesia deve constare di due momenti; in un primo momento dobbiamo proporci unicamente il fine di ricostruire la lezione, tenendo presente che la canzone fu originariamente redatta in siciliano, valendosi oculatamente, ma anche effettivamente, della classificazione dei manoscritti, accettando forme siciliane solo quando esse siano offerte da codici autorevoli, mantenendo nelle ultime due strofe la coloritura siciliana di Bb, non facendo mai, infine, salvo quando sia indispensabile, violenza alcuna alla tradizione manoscritta. Ne verrà fuori così un testo quasi bilingue nelle due parti, ma che altrimenti non può venir ricostruito allo stato attuale delle nostre conoscenze. Questo testo però non può rappresentare che il primo momento dell'edizione critica della nostra canzone, che ha una così singolare tradizione manoscritta; infatti alla ricostruzione critica della lezione deve seguire necessariamente la sua ritraduzione in siciliano, vale a dire la ricostruzione critica della lingua originaria. Questo secondo passo non è un arbitrio, ma un dovere; difatti, essendo state le ultime due strofe conservate da Bb in siciliano illustre quasi perfetto, la ritraduzione si fonda sulla tradizione manoscritta. Io credo inoltre che la ritraduzione siciliana della nostra canzone non debba neanche in buona fede venir giudicata una soverchia arditezza. Del resto saranno osservate speciali cautele, come spiegherò. Va da sè che non ho la presunzione di ricostruire il testo quale uscì dalla penna del poeta, ma quello a cui una critica oculata può pervenire per approssimazione.

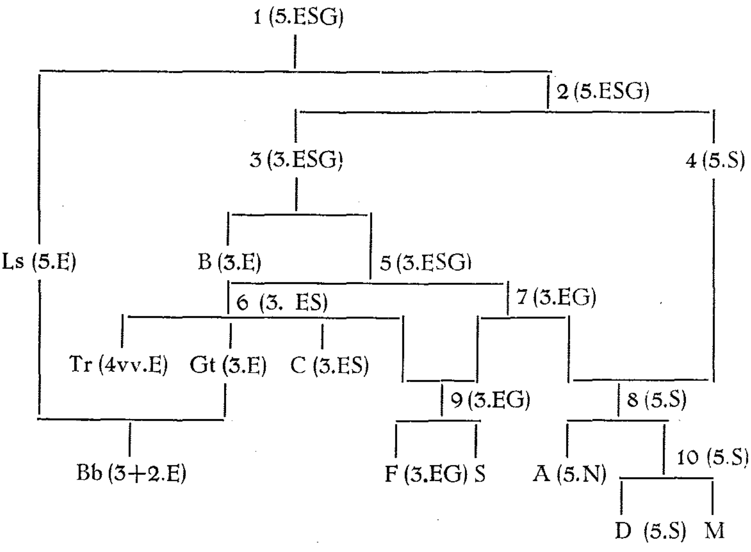
CLASSIFICAZIONE DEI MANOSCRITTI

L'esame della lezione dei manoscritti della nostra canzone postula per essi la seguente classificazione, la quale – mi permetto dire – non viene contraddetta, ma anzi rafforzata, dalle particolari classificazioni di tutte le altre poesie della Scuola siciliana [2]:

---

[1] Op. cit., pagg. 39-40.

[2] Cfr. il mio studio cit., pagg. 71-118.



Indico le fonti con dei numeri che corrispondono a quelli da me usati nella mia classificazione generale dei manoscritti della lirica siciliana. Accanto alle fonti e ai mss. pongo tra parentesi il numero delle strofe e le rubriche che essi contengono o dovevano contenere; con E indico Enzo, con S Semprebene e con G Guido Guinizelli.

Do subito ragione della classificazione.

La fonte 1 doveva recare la canzone con cinque strofe e in lingua siciliana con la rubrica “ Enzo, Semprebene e Guinizelli „, dato che la canzone faceva evidentemente parte di una tenzone scambiata fra i tre poeti [1]. Dalla fonte 1 deriva Ls, che conservava non solo tutte le strofe, ma anche pressochè inalterata la lingua originaria; dalla fonte 1 deriva pure la fonte 2, che conservava pure cinque strofe, ma forse iniziava l'alterazione toscana della lingua. Ls conservò nella rubrica, forse perchè aveva omesso di copiare le rime responsive, il solo nome di Enzo, mentre la fonte 2 conservò tutti i nomi dei tre poeti, probabilmente perchè non escluse le poesie degli altri due rimatori. Alla fonte 2 devono riportarsi gli errori comuni a A D M B C Gt F S contro Bb, che riflette evidentemente Ls (v. 13 *omo ke sia nato* Bb, *omo innamorato* A D M B C Gt F S; v. 21 *che ò tale* Bb, *io cotal* B, *deo che e tal* A, *deo che o tal* D M, *o deo cotal* C Gt F S; v. 36 *da*

[1] Lo ha dimostrato il Santangelo (*Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana dalle origini*, Genève 1928, pagg. 23-24). L'opinione del Santangelo è stata accettata dalla Riera (Op. cit., pag. 134 e sgg.) e dal Monteverdi (Op. cit., pag. 31).

mi te diparte Bb, *dal corpo ti (di) parte* A D M B C Gt F S; v. 47 *e di manti* Bb, *e(n) tanti* A D M,

Dalla fonte 2 derivano la fonte 3 e la fonte 4. La prima conservò nella rubrica i tre nomi, ma riprodusse la canzone con sole tre strofe; la seconda invece, copiò la canzone per intero, ma scelse come autore il solo Semprebene.

Dalla fonte 3 derivano B e la fonte 5, dalla quale discendono per via diversa C Gt F S e A D M. Infatti al v. 21 A D M C Gt F S hanno un errore comune non condiviso da B *(o deo)*. Per la rubrica B conservò il solo nome di Enzo, mentre la fonte 5 conservò i nomi dei tre poeti.

Dalla fonte 5 deriva la fonte 6, che è comune a C Gt F S. Abbiamo infatti errori comuni a C Gt F S non condivisi da B (v. 31 *membri* B, *membra* C Gt F S; v. 35 *smembri* B, *smembra* C Gt F S; v. 41 *ne gaugio* B, *ne gio(ia)* C Gt F S. Per la rubrica la fonte 6 conservó i soli nomi di Enzo e Semprebene, come attesta C; Gt, invece, che come C deriva direttamente dalla fonte 6, conservò il solo nome di Enzo.

Dalla fonte 6 deriva la fonte 9 che è comune a F S. Notiamo infatti lezioni proprie di F S non condivise da B C Gt nè, alle volte, dagli altri mss. (v. 3 *e merze* F S, *merze* gli altri codici; v. 9 *lasso me* F S, *oi (me) lasso* gli altri mss.; v. 29 *sento finir* F S, *sento perir* C Gt, etc.).

Che la fonte 3 sia la fonte comune a B C Gt F S lo provano sia il fatto che tutti questi canzonieri riportano la canzone con tre strofe, sia un errore che essi hanno comune contro A D M Bb, il quale ultimo rispecchia evidentemente Ls (v. 5 *faria* B C Gt F S, *faccio* A D M *fazo* Bb).

A D M conservano la canzone con cinque strofe e la attribuiscono al solo Semprebene (il nome Nascimbene non può essere che uno svarione del copista di A). Notiamo anche delle lezioni proprie di A D M contro B C Gt F S (v, 9 *che dico* A D M, *e dico* B C Gt F S; v. 17 *encontr(o) a* A D M, *e contro* B C Gt F S; v. 25 *nanti* A D M, *anzi* B C Gt F S; v. 37 *molto* A D M, *ch assai* B C Gt F S). Si deve quindi assegnare ad A D M una fonte comune, la fonte 8. Poichè A D M conservano la canzone con cinque strofe, la loro fonte comune, la fonte 8, deve risalire alla fonte 4.

D M però appaiono legati contro A, poichè hanno errori e lezioni non condivise da quest'ultimo ms. (v. 18 *ciò chel* D M, *cio che* A B C, *zo che* Bb; v. 21 *deo che o tal* D M, *deo cke e tal* A; v. 25 *mi se nenfresca* D M, *mi si rifresca* A; v. 28 *onde morir sente* D M, *ond io morire sento* A; v. 41 *ne gioco nol sovene* D M, *ne gaugio nol savene* A). Ciò impone di assegnare una fonte comune a D M, la fonte 10, la quale discende dalla fonte 8, cioè dalla fonte comune a A D M.

Ma la fonte 8 non deriva la sua lezione solo dalla fonte 4, bensì anche dalla fonte 5. Notiamo infatti che A D M convengono in un errore con C Gt F S (v. 21 *(o) deo* in luogo di *che ò)*. Ciò impone di ammettere che la fonte

comune ad A D M, la fonte 8, ha contaminato la fonte 4 con un ms., e vedremo quale, della famiglia a cui appartengono C Gt F S.

A D M concordano in errori ed in lezioni caratteristiche con F S contro B C Gt Bb (v. 2 *d incarnata* A D M F S, *in carnata* B C Gt Bb; v. 22 *(la)ove* A D M F S, *a cui* B C Gt Bb; v. 30 *che nel(lo)* A D M F S, *'nfra lo* B C Gt Bb; v. 34 *(sic)come nel mar l'onda* A D M F S, *se nun comel mar e l onda* B, *sicomel mar e l onda* C Gt Bb). Tutto ciò impone di ammettere una fonte comune ad A D M F S, la quale deve appartenere alla famiglia di B C Gt, cioè ai codici che, discendendo dalla fonte 3, conservano solo tre strofe (infatti F S hanno solo tre strofe). La fonte comune ad A D M F S deve discendere inoltre dalla fonte 5, dato che l'errore riscontrato al v. 21 *(o deo)* lega A D M F S con C Gt; e deve essere differente dalla fonte 6, perchè, come abbiamo visto, molti errori legano A D M F S contro B C Gt. La fonte comune ad A D M F S può, pertanto, essere solo la fonte 7, la quale recava la canzone con tre strofe e la assegnava verosimilmente a Enzo e al Guinizelli, come attestano F S. In tal modo viene provato che la fonte comune a A D M nasce dalla contaminazione della fonte 7 con la fonte 4 (infatti A D M conservano la canzone con cinque strofe); e viene provato altresì – poichè per lo meno due errori (v. 31 *membra*; v. 35 *smembra*) legano F S con C Gt contro B A D M – che la fonte comune a F S, vale a dire la fonte 9, nasce dalla contaminazione della fonte 6 con la fonte 7. Per la rubrica la fonte 9 preferì quella della fonte 7, forse per la maggior notorietà del Guinizelli rispetto a Semprebene; la fonte 8 invece, trovandosi a dover scegliere fra la rubrica della fonte 7 e quella della fonte 4, preferì quest'ultima, forse perchè, conservando la fonte 4 la canzone con cinque strofe, le parve più degna di fede; del resto la quasi certa omissione delle rime responsive rendeva non chiara ai copisti la doppia rubrica.

Bb nasce dalla contaminazione di Gt con Ls. Da Gt il Bb ricopiò le prime tre strofe della canzone; venuto poi in possesso di Ls, vi trovò la canzone con cinque strofe, per cui da esso Bb ricopiò le ultime due stanze e su di esso corresse qualcosa nei versi che aveva ricopiato da Gt. Difatti per le prime tre strofe Bb ha gli errori propri di Gt, salvo alcuni che evidentemente deve aver corretto su Ls (cfr. vv. 5, 13, 31, 35, 36 e 41). Per le ultime due strofe Bb si differenzia nella lezione e nella lingua da A D M, i soli che, oltre Bb, ce le hanno conservate.

Non abbiamo finora parlato di Tr, perchè esso conserva solo quattro versi. Nella mia classificazione generale dei canzonieri della Scuola siciliana ho dimostrato che Tr deriva dalla fonte di C Gt[1]; il che per la nostra canzone è provato dalla convenienza di Tr con B C Gt Bb al v. 2 *(in carnata* B C Gt Tr Bb,

---

[1] Cfr. pagg. 88-92.

d incarnata A D M F S) e con C Gt F S A D M al v. 3 *(merce le chereria* Tr e gli altri codici, *mersede li chierrea* B).

Questa è la classificazione che ci è dato raggiungere coi mezzi attualmente a nostra disposizione.

TESTO CRITICO

La canzone è a coblas capfinidas. Lo schema metrico delle strofe è: 7a 7b 7c 11d - 7a 7b 7c 11d // 7e 7f 7f - 7g 7g 11h.

I Seo trovasse Pietanza
in carnata figura,
merzè li chereria
ch'a lo meo male desse alleggiamento;
e ben fazo accordanza
infra la mente pura
ca pregar mi varria,
vedendo l'umil meo agecchimento.
E dico: Oi me lasso,
spero in trovar merzede ?
Certo meo cor non crede,

Attribuzioni - Ser Nascimbene di Bologna A, Re Enzo B, Rex Hentius: Semprebonus not. bon. C, Re Enzo et Messere Guido Guinicelli F S, Messer Semprebene da Bologna D M, Re Enzo Bb Gt Tr.

Varianti - I - v. 1 *Se* D, *Si* M: manca *eo* D M; *trovassi* M Gt; *pietansa* B. - v. 2 *en* Bb *d incarnata* A D M F S. - v. 3 *mersede* B, *e merze* F S; *le* A D M C Gt Bb F S; *chederia* A, *chiederia* M, *cheggeria* Gt Bb, *chierrea* B, *cheria* S. - v. 4 *ke a* F; *allo mio* M S; *dese* Bb; *allegiamento* C F, *alligiamento* S, *alezamento* A, *allegeramento* M, *alleviamento* Bb. - v .5 *bene* A; *faccio* A D M, *farea* B, *faria* C Gt F S; *acordanza* A M C F, *accordansa* B. - v. 6 *enfra* A Bb. - v. 7 *sel* B, *che* C Gt, *chel* D M Bb F S, *cal pregar meo* A; *me* D; *varia* A, *varrea* B. - v. 8 *vegiendo* A, *veggiendo* D M F S Bb; *lo* D B C, *il* Gt F S, *el* M; *umel* Bb, *umile* A, *meo umil* B, *meo humile* D C Gt F, *mio humile* M S; *agechimento* A C, *agicchimento* Gt, *gecchimento* B, *aciechamento* M, *azacimento* Bb. - v. 9 *che dico* A D M, *e dic io* C; manca *oi* F S, *o* D M, *ahi* Gt; manca *me* M C Gt; *lasso me* F S. - v. 10 *i* S, *n* D B, manca *in* M B; *trovare* A, *spero / di ritrovar* Gt; *mercede* B Gt Bb - v. 11 *cierto* A F S; *il mio* A, *'l meo* B Gt Bb D M, *il me* F; *nol* A B Gt Bb; manca *non crede* S.

ch'eo sono isventurato
plui d'omo che sia nato;
so che per me Pietà verria crudele.

II Crudele e spietata
seria per me Pietate
e contra sua natura,
secondo zo che mostra meo distino,
e Merzede adirata
plena d'impietate;
che ò tale vintura,
ca pur diservo a cui servir non fino,
Per meo servir non vio
che gioi mi si n'acresca,
nanti mi si rifresca
pena doglios'a morte
ciascun giorno più forte,

- v. 12 *ch io* A S, manca *ch eo* B; *si sono* B; *sventurato* M F S. - v. 13 *piu* A M B C Gt F S, *plu* D; *d omo innamorato* A D B C Gt F S, *ch omo innamorato* M. - v. 14 *sol per me* C Gt, *so che usarmi* Bb; *veria* A, *verrea* B.

II - v. 15 *crudele dispietata* B, *spiectata* F. - v. 16 *serea* B, *saria* M, *verria* C Gt Bb F S; *ver me* C Gt. - v. 17 *encontra* D, *encontro a* A, *incontro a* M, *e contro* F S; *suo* M. - v. 18 *secondo cio che* A B C, *secondo che* F S, *secondo cio chel* D M; *dimostra* F S, *mossa* B; *el meo* A, *il meo* F S, *'l meo* C Bb, *el suo* M; *destino* D M Bb F S; *secondo ciò che era oltre al mio distino* Gt. -v. 19 *merce* Bb, *merze* C Gt F S, *mercede* B; manca *e* C F S; *ariata* B. - v. 20 *piena* A D M B C Gt F S; *empietate* C F S, *impitate* D, *di pietate* M. - v. 21 *deo che e tal* A, *deo che o tal* D M, *io cotal* B, *o deo cotal* C Gt F S, *ventura* A D M B C Gt F. - v. 22 *che* B D M, *ch eo* C Gt Bb F, *ch io* S; *pure* M; *deservo* Bb; *ove* F S, *la ove* A D, *la ve* M; *servire* A. - v. 23 *del meo* C Gt, *mio* M S; *servire* A D; *veo* Gt Bb, *veio* B, *vegio* A, *veggio* D M F S. - v. 24 *zoi* Bb, *gioia* A D F, *goia* M, *gio* C Gt, *gioa* S; *me n acresca* A, *nessuna cresca* B, *ni se n acresca* (*accresca* Gt Bb) D M Gt Bb F S. - v. 25 *anzi si pur rinfresca* B, *anzi mi si rinfresca* C Gt F S, *nanti mi se nenfresca* D M, *anzi me se refresca* Bb. - v. 26 *pene dogliosa* B C Bb, *pena e dogliosa* A D M Gt; *pena dogliosa morte* F S. - v. 27 *ciaschuno* A.

und'eo morir sento lo meo sanare.

III *Sento* pena dogliosa
che 'nfra'l meo cor abonda
e sparge per li membri
si c'a ciascun nde ven soperchia parte.
Giorno non ò di posa
sì come nel mar l'onda.
Core, che non ti smembri?
Ėsci di pena e da mi ti diparte,
c'assai val meglio un'ora
morir,ca pur penare,
poi che non pò campare
omo che vive in peni
ni gaugio li soveni
ni pensamento ca di ben s'apprenda.

- v. 28 *ond io* A, *onde* D M, *ond* B, *la und eo* C, *la nd eo* F, *laond io* Gt Bb S; *morire* A, *morir sente* D M, sento perir C Gt Bb, sento finir F S; mio A. -

III - v. 29 *Ecco* A D M B C Gt Bb F S. - v. 30 *chenfra il* Bb, *che nel mio core abonda* A, *che ne lo cor ab.* D M, *che nel cor m ab.* F S, manca *meo* B C Gt; *abbonda* B Gt S. - v. 31 *parge* M, *spande* B; *enfra li* Bb, *gli* M; *membra* C Gt F S. - v. 32 *che a* M, *che zascun* Bb, *ciascuno* A D C: *ne* A D M B C Gt F S; *deve* Bb; *vene* C, *viene* A, *vien* M Gt; *sopercla* Bb, *soverchia* A D M B Gt F S. - v. 33 *non o giorno* A, *nullo giorno* B. - v. 34 *come nel mar(e) l onda* A D M, *se nnon comel marel onda* B (poi venne corretto *se non come n mar l onda*), *sicomel mar e l onda* C Gt Bb. - v. 35 *cor meo che* B; *ti smembra* C Gt F S. - v. 36 *escie* B F; *pene* B C Gt Bb; *e dal corpo ti parte* A B C Gt F S, *e dal corpo ti parti* M, *e dal corpo ti diparti* D, *te diparte* Bb. - v. 37 *molto* A D M; *vale* A; *meio* Bb. - v. 38 *morire* A D M F; *che* B C Gt Bb F S D M; *pura* A. - v. 39 *che non po mai* A, *poi non po mai* D, *et poi non mai* M, *da che non puoi* B, *cheo non poria* C, *che non porria* Gt, *da che non po* F S; *scampare* B. - v. 40 *viven* B Bb; *pene* A D M B C C Gt F S. - v. 41 *ne gaugio nol s avene* A, *ne gioco nol(lo) sovene* D M, *ne gaugio nullo i vene* B, *ed a gioi non s avene* C Gt F S, *gauzo* Bb. - v. 42 *ne pensamento a che di ben* A D, *ne pensamento a chi di ben* M, *ne pensamentan che di ben* B, *ne a pensamento ca di ben* C, *ne ha pensamento che di ben* Gt, *ne ha pensamento di ca ben* F S, *ni p. che da ben* Bb; *aprenda* A D M B C, *aprende* S, *apprende* Gt F.-

IV Tutti quei pensamenti
ca spirto meo divisa,
sunu pen'e duluri
sinz'alligrar chi nu lli s'accumpagna;
e di manti tormenti
abundu in mala guisa,
chi'l natural caluri
perdo, tantu lu cori sbatti e lagna.
Or si pò dir da manti:
" chi è zo chi nu mori
poi c'ai sagnatu 'l cori? „
Rispundo: " chi lu sagna
in quil mumentu 'l stagna,
nu per meu ben, ma proba sua virtuti „.

V La virtuti ch'ill'avi
d'alcirim'e guariri
a lingua dir nu l'ausu,
pir gran timenza c'agiu nu lli sdigni;
però prego suavi

- v. 43 *quelli* A. - v. 44 *spiriti mei* A, *che miei spiriti* D M, *chel* Bb. - v. 45 *son(o) pene e dolore* A D M. - v. 46 *sanz allegrare* A D M; *che nolgli s acompagna* A, *che non li s ac.* M, *che nolli s ac.* D - v. 47 *e tanti* A, *en tanti* D M; *tormenti* A D M. - v. 48 *abondo* A, *abomdo* D M; *en* A D M. - v. 49 *chel natura il colore* A, *chel natural colore* D M. - v. 50 *tuto perde* A, *ho perduto* Bb; *tanto il core isbatte (si sbatte* D M) A D M, *batti* Bb; *langna* A. - v. 51 *e se puoi dire* A, *pu* Bb, *puo* M; *dire* A D M. - v. 52 *che e zo perche no more* A, *che cio che non si more (muore* M*)* D M. - v. 53 *poi cansagnato il core* A, *poi che sagnato al cor* D, *poi che segnato al cor* M. - v. 54 *risponde chi lomsagna* A, *risponde chi lo sagna* D, *risponde chi lo segna* M. - v. 55 *in quello* A, *en quel* D, *et quel* M; *momento* A D M, manca *'l* A D M; *istagna* M. - v. 56 *non* A D M; *mio* A, *meo* D, *mie* M, *miu* Bb; *bene* A; *broba* A, *prova* D, *pruova* M, *per* Bb; *suo* M; *vertute* A D. -

V - v. 57 *vertute* A D; *chi l ave* A M, *chillave* D, *chi l avi* Bb. - v. 58 *d aucidere me* A. *d aucciderme* D, *d uccidermi* M, *d'alciri me* Bb; *guerire* A, *guarire* D M. - v. 59 *a llingua* D; *dire* A D; *noll* D; *auso* A D M. - v, 60 *temenza* A D M, *timanza* Bb; *c agio non la A*, *c aggio non lo* D, *n aggio non lo* M, *ch azu* Bb; *sdegni* D M Bb. - v. 61 *onde* A, *ond io* D M; *soave* A D M.

Piatà che mov'a giri
e faza in lei ripausu
e Merzì umilmenti si li aligni,
si chi sia piatusa
ver mi, che non m'è noia
morir, s' illa 'nd'à gioia;
chè sol vivri mi placi
per lei servir viraci,
plu chi per altru beni chi m'avegna.

- v. 62 *pieta* A D M; *che mova a gire* A D M. - v. 63 *faciavi* A, *faccia* D M; *i llei* A, *in lui* Bb; *riposo* A D M. - v. 64 *e merzede* A, *e merze* D M, *e merci* Bb; *umilemente* A, *umilmente* D M; *se gli* A D M, *si s al.* Bb; *allígni* M. - v. 65 *che* A D M; *sie* M, *pietosa* A M, *piatosa* M. - v. 66 *di me che non me* A, *ver me che non me* D, *ver me che non e* M; *mi voglia* Bb. - v. 67 *morire* A D M; *s ella n* a *gioia (goia* M*)* A D M, *sillarda coglia* Bb. - v. 68 *solo vita* A, *solo viver* D M, *viuri* Bb; *me* D; *piacie* A, *place* D M, *plaze* Bb. - v. 69 *servire* A, *per suo servir* D M; *verace* A D M, *virazi* Bb. - v. 70 *e non per altro servire* A, *e non per altro gioco* D M; *altrui* Bb; *che m avengna* A M, *che me m avegna* D.

INTERPRETAZIONE

I - Se io trovassi la Pietà in figura umana (= in carne e ossa), io la supplicherei di alleviare la mia sofferenza; e son portato a credere (= giudico con mente serena) che, vedendo essa il mio umile avvilimento (= che son tanto abbattuto da far compassione), il pregarla mi gioverebbe. Ma poi mi dico: o misero me, posso sperare di trovare mercè? In vero il mio cuore non lo crede, poichè sono il più sventurato degli uomini; so che nei miei riguardi anche la Pietà diverrebbe crudele.

II - Come chiaramente mostra il mio destino, crudele e spietata, anche contro la sua stessa natura, sarebbe verso di me la Pietà, e la Mercede sarebbe adirata, piena di empietà (= del tutto priva di compassione), perchè ho tale sorte che pure nulla mi giova servire colei che non cesso di servire. Infatti non vedo che la mia gioia si accresca (= si migliori) per il mio servire, anzi ogni giorno più forte mi si rinnova affanno così doloroso da morirne, ond' io sento che la mia salute vien meno.

III - Provo un doloroso affanno, il quale abbonda nel mio cuore e si sparge per le membra (= trabocca dal mio cuore e si sparge per tutto il corpo), sì che a ciascun membro ne viene una parte superiore alle sue possibilità di sop-

portazione. Così come l'onda nel mare non ho un giorno di riposo (= mai si acqueta il mio affanno). O cuore mio (= mia anima, forza vitale), perchè non ti separi dal mio corpo? Cessa di soffrire e allontanati da me, perchè è preferibile morire una voltà (= soffrire una sola volta il dolore della morte) che soffrire sempre, poichè non può sopravvivere un uomo che vive in affanni e non lo soccorre una gioia nè un pensiero che si impregni di bene.

IV - Tutti quei pensieri che il mio spirito immagina sono pene e dolori, senza una nota lieta che si accompagni ad essi; e in così malo modo abbondo di molti tormenti da perdere il calore naturale (= la salute), tanto il mio cuore si agita (= soffre) e si lamenta. Ora molti potrebbero dirmi: come mai non muori, poi che hai il cuore sanguinante? Io rispondo: chi lo fa sanguinare in quello stesso momento lo stagna (= lo risana), non per farmi bene, ma per provare la sua potenza.

V - Il potere che essa ha di uccidermi e guarire (= risanare), non oso dirlo con le parole per il grande timore che ho che ciò provochi il suo risentimento; per la qual cosa io prego umilmente la Pietà che si appresti ad andare e si fermi presso di lei, e Mercede umilmente le si accompagni, si che la donna sia misericordiosa verso di me, chè non mi rincresce morire, se ella ne prova gioia; perchè mi piace vivere solo per servirla lealmente, più che per qualsiasi altro bene che possa venirmi.

NOTE AL TESTO CRITICO

I - v. 1 Concordemente al Monteverdi preferisco la lezione della maggioranza dei codici " trovasse ", nonostante M Gt, leggendo " trovassi ", presentino la finale siciliana. Ma, essendo M Gt due codici tardi, la loro lezione, che non è condivisa da alcun altro ms., non può venire accettata in sede di ricostruzione della lezione; qualche copista ha rimodernato con la forma analogica la forma etimologica caduta in disuso. - v. 2 " in carnata " e " d'incarnata " hanno lo stesso significato; tuttavia la lezione originaria deve essere " in carnata ", come appare evidente dalla classificazione dei codici; infatti se la lezione originaria fosse stata " d'incarnata ", cioè quella che hanno A D M, F S che appartengono alla famiglia di B C Gt Bb, l'avrebbero dovuta derivare o da A D M o da un loro affine ascendente o discendente, vale a dire da un codice che aveva la canzone con cinque strofe; nel qual caso non si spiegherebbe perchè F S avrebbero trascurato di copiare da questa loro seconda fonte le ultime due strofe. Invece la lezione " d'incarnata " e probabilmente un errore della fonte 7, ms. della famiglia di B C (cioè un codice che conservava la canzone con tre

strofe), fonte che, come ho largamente provato sulla scorta di altre poesie [1], confluisce con molto materiale in A e negli altri mss. che discendono dalla fonte 4. - v. 3 È da accettare la forma siciliana " li „ di B, poichè esso è uno dei codici più alti della nostra genealogia. Va preferita la lezione " chereria „ di C D (e l'hanno pure accettata la Riera e il Monteverdi); " chiederia „ di A è dissimilazione toscana, mentre erronee sono le forme "chierrea „ di B e "cheggeria „ di Gt Bb. - v. 4 Trattandosi di un provenzalismo *(aleujamen)* leggo col Monteverdi " alleggiamento „, lezione di B C D F; non può infatti preferirsi, come fa la Riera, " alliggiamento „, lezione di S, anche se vi appaia la protonica siciliana, perchè la lezione di S - codice tardo - deve essere un errore del suo copista, dato che S appartiene alla famiglia di B C F, dove sempre troviamo "alleggiamento„. - v. 5 È da preferirsi, come fa la Riera, la lezione " ben fazo „ di Bb, che riflette quella di Ls, il codice più alto della nostra genealogia; " fazo „, infatti, è più vicino all'originale forma siciliana. - v. 7 " ca „ di A, in quanto forma siciliana, va preferita a " che „ degli altri codici. Meglio omettere l'articolo dinanzi " pregar „, sebbene esso sia dato da A D M B Bb F S; anche se nei vv. 49 e 53 troviamo attestato l'uso non siciliano dell'articolo apocopato, tuttavia - io credo - ciò non ci esime dall'obbligo di scartare una tale forma, quando essa non venga attestata dalla totalità dei mss., o non sia indispensabile per l'intelligenza del testo. - v. 8 " agecchimento „, poichè è evidente provenzalismo da " gequir „, va preferito ad " agicchimento „ di Gt, nonostante questo abbia la protonica siciliana; tanto più che in tal modo leggono A B C, codici più alti rispetto a Gt. - v. 9 La lezione " oi me lasso „ va preferita a quella degli altri codici, perchè data da A B Bb. - v. 10 Leggo " spero in trovar „, perchè è la lezione della maggioranza dei codici. - v. 11 Non accetto gli articoli dinanzi a " meo „ e a " crede „, perchè non dati dalla totalità dei mss. Se si togliesse la virgola dopo " crede „ e la si ponesse dopo " certo „, i vv. 11-14 aquisterebbero un senso diverso, pur esso ben chiaro. - v. 13 " plui „, forma siciliana data da Bb, va preferita a quella degli altri codici; per questo verso la lezione di Bb, in quanto rispecchia quella di Ls, va preferita. - v. 14 L'emendamento della Riera " nver mi „ ricostruito su " usarmi „ di Bb non è cattivo, poichè " usarmi „ potrebbe essere una riproduzione materiale della lezione giusta (al v. 66 troviamo infatti *ver mi*): ma " usarmi „ potrebbe essere anche una glossa. Per la qual ragione preferisco lasciare " per me „, dato concordemente da tutti gli altri mss.

II - Va preferita la lezione " seria „ per l'accordo di A D M con B, in quanto essi formano maggioranza rispetto a C Gt F S (che leggono " verria „), i quali risalgono tutti alla fonte 6. - v. 18 Va preferita la forma siciliana " zo „ di Bb. Meglio omettere l'articolo dinanzi a " meo distino „, come fa B. Per lo

[1] Cfr. *Studii sui manoscritti* cit., pag. 75 e sgg.

accordo di A B C preferisco " distino ", che mantiene la protonica siciliana, a " destino " di D M Bb F S. – v. 20 " plena " di Bb, essendo forma siciliana, è da preferirsi a " piena ", forma toscana degli altri manoscritti. – v. 21 La lezione esatta è quella di Bb, mentre sono glosse quelle degli altri mss. – v. 22 Deve preferirsi " ca " di A, forma siciliana, a " che " degli altri codici. Glosse sono le lezioni " ove " di F S e " la ove " di A D M. – v. 24 Accetto " gioi " di B, che è provenzalismo, perchè è condiviso da Bb che legge " zoi ", forma settentrionale del copista. Per la forma siciliana va preferito " mi si " di C a " mi se " degli altri mss.; del resto la lezione " mi si " la ritroviamo al verso seguente in C Gt F S A. – v. 25 " nanti " di A D M, forma siciliana, deve preferirsi a " anzi ", forma toscana, degli altri codici. Preferisco " rifresca " di A, sia perchè forma più vicina al siciliano, sia perchè quasi perfettamente condivisa da Bb. – v. 26 Con la Riera accetto, correggendola lievemente, la lezione di F S; infatti, non solo non ha senso " una dolorosa morte che si rinnova per il poeta ", ma anche il v. 29 (" sento pena dogliosa ") ci assicura che " dogliosa " va riferito a " pena " e non a " morte ". – v. 28 " und' ", attestato da C, essendo forma siciliana, va preferito a " ond' " di A B; l'accordo di A con B (*ond' io* A, *ond eo* B) impone questa lezione; quelle altre di D M C Gt Bb F S sono evidenti glosse. Glosse sono pure " perir " di C Gt Bb, e " finir " di F S; lezione esatta è " morir " data da A D M B, che formano maggioranza.

III – v. 29 Accetto l'emendamento della Riera – " sento " in luogo di " ecco " – per mantenere il collegamento con la stanza precedente; infatti la canzone è a coblas capfinidas. – v. 30 La ricostruzione della lezione di questo verso dà molto a pensare. " 'nfra " di B C Gt Bb sembra preferibile a " nel(lo) " degli altri codici. La lezione " meo (" mio " A) cor(e) abonda " si impone sull'altra " cor m'abonda " per la convenienza di A con Bb, che deriva evidentemente questa lezione da Ls, perchè in Gt trovava " cor m'abbonda ". La convenienza di A con Bb non può essere ritenuta casuale, perchè i due testi concordano non solo nel porre " mio " dinanzi a " cor ", ma anche nell'omettere " m " dinanzi ad " abonda ". Ma se è inverosimile ritenere casuale la convenienza di A con Bb, è difficile d'altra parte spiegare d'onde sia venuta ad A quella lezione, perchè essa certamente non era nè nella fonte 5 nè nella fonte 4, come provano B C Gt F S da una parte e D M dall'altra. Forse la soluzione giusta è da ricercarsi in una contaminazione di A con un altro ms., che potrebbe essere la fonte sussidiaria da me postulata nella mia classificazione generale dei canzonieri della Scuola siciliana [1]. La qual cosa non è inverosimile data la grande fortuna che la canzone ebbe nella tradizione manoscritta. Nella genealogia preposta alla presente edizione ho stimato opportuno non rilevare questa contaminazione di A poichè essa potrebbe essere postulata per questo solo caso. Ho creduto pure

[1] Cfr. Op. cit., pag. 75. Ivi ho indicato col n. 14 questa seconda fonte di A.

opportuno mantenere l'articolo dinanzi a " meo „, perchè dato da tutti i codici, compresi quelli che leggono " nel (lo) „ in luogo di " 'nfra 'l „. - v. 31 Non è necessario preferire, come fa la Riera, " spande „ di B a " sparge „ dato da tutti gli altri mss. compreso Bb. È da tener presente però che " spande „ è termine siciliano, mentre " sparge „ non lo è. - v. 32 " soperchia „ di C B (sopercla Bb) va preferito a " soverchia „ degli altri mss., perche forma più vicina a quella siciliana. - v. 34 Dobbiamo accogliere la lezione " siccome nel mar l'onda „ di F S (i quali la derivano sicuramente dalla fonte 5), non solo perchè è la sola esatta metricamente e per senso, ma anche perchè è quasi perfettamente condivisa da A D M, che traggono la loro lezione dalla fonte 4; però questa lezione non è passibile di perfetta ritraduzione siciliana, la quale invece sarebbe possibile se il verso originariamente fosse stato " sì com' in mare l'onda „. - v. 35 A " cor meo „ di B, che è pure lezione possibile, preferisco " core „ dato da tutti gli altri mss. - v. 36 La lezione di Bb, parzialmente corretta con l'ausilio degli altri codici, va preferita a quella di A D M B C Gt, perchè deriva evidentemente da Ls; infatti Bb aveva in origine la lezione di Gt, che poi cancellò per sostituirvi l'attuale. - v. 38 Mantengo " ca „ di A contro " che „ degli altri mss, perchè forma siciliana. - v. 39 Accetto la lezione di Bb, derivata da Ls, perchè parzialmente condivisa da una parte da D M (presenza di " poi „) e dall'altra da A B C Gt (presenza di " che „). Riconosco però che la ricostruzione della Riera " poi non poria „ (fatta utilizzando " poi non „ di D M e " poria „ di C) è plausibissima, sia perchè accetta il condizionale " poria „, sia perchè accoglie il costrutto arcaico " poi non „. - v. 41 Unica lezione esatta (quando si corregga " gauzo „ in " gaugio „) e che abbia un senso chiaro e preciso è quello di Bb. - v. 42 Per la ricostruzione di questo verso occorre prendere a fondamento la lezione di Bb derivata da Ls, e correggere soltanto in essa " che da „ in " ca di „ servendosi di C F S (i due ultimi leggono *di ca*). Infatti " ca „ in quanto forma siciliana, va preferito a " che „, mentre il " di „ è attestato concordemente da tutti i codici.

IV - v. 44 Accetto " ca „ di A perchè forma siciliana. - v. 46 Va preferito " nu lli „ di Bb, perchè è lezione condivisa da D, che legge " no lli „. - v. 47 Si deve preferire " manti „ di Bb, perchè lectio difficilior rispetto a " tanti „ di A D M. - v. 50 " ho perduto „ di Bb deve ritenersi un errore; infatti il tempo presente è confermato da " sbatti „ e " lagna „. Per rispetto della concorde tradizione manoscritta ho lasciato nel testo " lagna „, ma riconosco l'utilità dell'emendamento proposto dalla Riera, la quale corregge " lagna „ in " sagna „. Infatti non solo " lagna „ riferito a cuore è un'espressione impropria, ma anchè " sagna „ è postulato dal v. 53. Molto probabilmente " sagna „ non è stato compreso dai copisti. Nè d'altra parte sarebbe una difficoltà troppo grave il trovarsi ripetuto " sagna „ al v. 54. - v. 51 " pu „ di Bb - che è un ipersicilianismo - deve considerarsi un errore. - v. 55 Per la chiarezza del verso deve mantenersi

l'articolo apocopato dopo “ mumentu „. – v. 56 Occorre correggere con l'aiuto di “ meo „ di D la forma “ miu „ di Bb, che non è del siciliano antico. Con la Riera leggo “ proba „ (ricostruito sulle lezioni di A D M), perchè lectio difficilior rispetto a “ per la „ di Bb.

V – v. 57 “ ch' ill'avi „ è ricostruito su “ chi l avi „ di Bb e “ ch ill ave „ di D. – v. 60 “ azu „ di Bb è settentrionalismo per “ agiu „. La lezione esatta è “ sdigni „ di A richiesta dalla rima con “ aligni „ del v. 64. – v. 63 Preferisco “ lei „ di A D M perchè lo troviamo anche al v. 69, sebbene sia pure possibile “ lui „ di Bb, ammettendo un arcaismo simile a quelli che troviamo nella Quaedam profetia. – v. 64 “ merci „ di Bb va corretto in “ merzì „ con l' aiuto di (A) D M. – v. 67 La lezione di Bb “ sillarda „ è un evidente errore per “ s illa nd a „. – v. 68 “ plaze „ di Bb e “ place „ di D M vanno corretti in “ placi „, come richiede la rima con “ viraci „ del verso seguente. – v. 69 “ virazi „ di Bb è, come “ plaze „ del v. 68, un settentrionalismo per “ viraci „. – v. 70 “ altrui „ di Bb va corretto sella scorta di A D M in “ altru „.

RITRADUZIONE SICILIANA

I
S'eu trovassi Pietanza
in carnata figura,
merzì li cheriria
ch'a lu meu mali dessi alleggiamentu;
e ben fazu accordanza
infra la menti pura
ca pregar mi varria,
videndu l'umil meu agecchimentu.
E dicu: Oi mi lassu,
speru in trovar merzidi?
Certu meu cor nun cridi,
ch' eu su isventuratu
plui d' omu chi sia natu;
so chi per mi Pietà verria crudili.

II
Crudili e spietata
seria per mi Pietati
e contra sua natura,
secundu zo chi mustra meu distinu,
e Merzidi adirata
plena d' impietati;

chì ò tali vintura,
ca pur diservu a cui servir non finu.
Per meu servir non viu
ca gioi mi si n' acrisca,
nanti mi si rifrisca
pena doglius' a morti,
ciascun jornu plu forti,
und' eu morir sentu lu meu sanari.

III *Sentu* pena dogliusa
chi'nfra'l meu cori abbunda
e spargi per li membri
sì c'a ciascun nde ven superchia parti.
Jornu nun ò di posa
sì *comu'n mari* l' unda.
Cori, chi nun ti smembri?
Esci di pena e da mi ti diparti,
c' assai val megliu un' ura
morir, ca pur penari,
poi chi non pò campari
omu chi vivi in peni
ni gauyu li suveni
ni pensamentu ca di ben s' apprenda.

IV Tutti qui pensamenti
ca spirtu meu divisa
sunu pen' e duluri
sinz' alligrar chi nu lli s' accumpagna;
e di manti tormenti
abundu in mala guisa
chi' l natural caluri
perdu, tantu lu cori sbatti e lagna.
Or si pò dir da manti:
" chi è zo chi nu mori
poi c' ài sagnatu'l cori?
Rispundu: " chi lu sagna
in quil mumentu'l stagna,
nu per meu ben, ma proba sua virtuti.

V La virtuti ch' ill' avi
d' alcirim' e guariri

a lingua dir nu l'ausu,
pir gran timenza c'agiu nu lli sdigni;
però pregu suavi
Piatà chi mov'a giri
e faza in lei ripausu
e Merzì umilmenti si li aligni,
sì chi sia piatusa
ver mi, chì nun m'è noia
morir s'illa nd'à gioia;
chì sul vivri mi placi
per lei servir viraci,
plu chi per altru beni chi m'avegna.

NOTE ALLA RITRADUZIONE

Per la ritraduzione ho preso a modello le ultime due strofe di Bb, il frammento "Allegru cori„ di Enzo e la canzone "Pir meu cori alligrari", testi questi due ultimi conservatici pure da Bb.

Nella ritraduzione ho creduto opportuno mantenere (nonostante le forme *duluri* 45, *mumentu* 55 e *timenza* 60) le protoniche non siciliane, quando può trattarsi di provenzialismi (*trovassi* 1, *merzì* 2, 64, *alleggiamentu* 4, *agecchimentu* 8, *merzidi* 10, 19, *trovar* 10, *servir* 22, 23, 69, *dogliusa* 26, *pensamentu* 42, *pensamenti* 43), o di latinismi (*secundu* 18, *morir* 28, 38, 67, *penari* 38, *tormenti* 47). Così pure per cautela lascio sempre *per* (salvo quando Bb offre *pir*), perchè è anche forma del siciliano letterario. Lo troviamo infatti nelle ultime due strofe di Bb al v. 56 e nella canz. "Pir meu cori alligrari„ ai vv. 13 e 62.

v. 14 - Rendo il *che* congiunzione con *chi* anche se abbiamo *ca* dei vv. 7, 22, 24 e 38. Sebbene ai vv. 42 e 44 troviamo attestato il *ca* pronome relativo, tuttavia rendo sempre con *chi* il *che* relativo, perchè *ca*, oggi comune nel siciliano, era rarissimo nel '200.

v. 27 - *Plu* si riscontra nell'antico siciliano accanto a *plui*. Nella nostra canzone lo troviamo attestato al v. 70.

v. 34 - Come ho già detto, la lezione "sì come nel mar l'onda„ non è passibile di una perfetta ritraduzione, sicchè io l'ho leggermente modificata.

v. 43 - Ho reso *quei* con *qui*, che è proprio dei dialetti bolognese e umbro (cfr. E. MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli* etc., Città di Castello 1912, dove vengono citati un esempio bolognese e uno umbro). Questa forma

bolognese, che non può meravigliarci in bocca di Enzo se si ammette che la canzone venne composta durante la sua prigionia (lo proverebbe il fatto che essa venne scambiata in tenzone anche col Guinizelli), sarà apparsa opportuna al poeta, al quale occorreva contemporaneamente il plurale di " quello „ e un monosillabo; e a lui non siciliano sarà sembrata forma possibile nel siciliano, tanto più che egli usa al singolare la forma monosillabica *quil* (v. 55). Certo io credo più legittimo rendere *quei* con *qui* piuttosto che con *li*, come fa il Monteverdi.

BRUNO PANVINI

NOTE FIRMICIANE

De err. prof. rel. 2. 1 = p. 4. 6 Ziegler. Il testo del *de errore prof. religionum*, all'inizio del cap. 2, è in parte scomparso. Una mano correttrice, che lo Ziegler ha dimostrato esser quella di Mathias Flacius Illyricus [1]. editore dell'*editio princeps*, ha cercato di rinnovare le lettere scomparse del ms., supplendo, però, assai spesso con la sua fantasia [2]. Lo Ziegler cercò di restituire l'originale di *P* [3] e riuscì a leggere le parole seguenti: AEGYPTI INCOLE AQUE... *aquam colunt a... suppl... a... superstitiosa votorum continuatione veneran...*

Il testo rinnovato da Flacio era il seguente: *Aegypti incolae aquarum beneficia percipientes aquam colunt, aquis supplicant. aquas supersticiosa votorum continuatione venerantur.*

Ora *aquarum* è certamente errato poichè nel ms. è chiarissima la vecchia mano *AQUE. Beneficia percipientes* rende il senso accettabile, ma non deve essere il testo di Firmico. Infatti lo Ziegler nota nell'apparato [4]: ... *sententiam iustam censemus, verba non Firmiciana, quia clausulam non praebent postulatam, ut videtur maiuscula littera sequente (Aqua).* Inoltre, a conferma di quanto è stato detto dallo Ziegler, lo spazio tra *AQUE* e il seguente *aquam* comporta un numero di lettere maggiore, che il ... *rum beneficia percipientes* di Flacio non basta a colmare. Ancora: *percipio* è verbo inusitato nel *de errore*, tranne al cap. 28. 2 = p. 73. 16 Ziegler, ma in un passo scritturario (*Sap.* 15. 15).

Certamente errati sono anche i plurali *aquis* e *aquas*. Il Müller [5] manteneva il plurale e scriveva, inoltre, *aquis... venerantur,* lezione quest'ultima "grammatisch unmöglich" [6]. Inoltre, sempre secondo lo Ziegler, poichè *aquarum* non è giusto e vi è il singolare e poichè *aqua* è sempre usata, nel libello, al singolare (tranne cap. 24. 7 = p. 63. 21 Ziegler: *aquarum multarum,* ma in citazione scritturaria da *Apoc.* 1. 15), così anche negli

[1] *Mus. Rhen.* LX p, 423.
[2] Ziegler *l. c.* ed ediz. del *de errore*, Lipsia 1910 *praef.* p. XI.
[3] *Codex Vaticanus Palatinus Latinus* 165, unico codice.
[4] ediz. cit. p. 4. 5.
[5] *Zur Uberlieferung der apologie des Firm. Mat.* Diss. Tübingen 1908 p. 22.
[6] Ziegler *Berl. phil. Woch.* XXIX (1909) col. 1189.

altri due casi vi sarà il singolare. Lo Ziegler, dunque, scrive così il passo nella sua edizione: *AEGYPTI INCOLE AQUE... aquam colunt a <quae> suppl<icant> a<quam><su> perstitiosa votorum continuatione veneran<tur>.*

Penso che siano senz'altro da accogliere gli emendamenti dello Ziegler, ma suggerirei *a<quam> suppl<icant>*, anzichè *a<quae>*, confrontando con 28. 9 = p. 79. 5 Ziegler: *Ne hunc colas, ne hunc supplices... Supplico* è usato quattro volte nel *de errore,* due (11 = p. 27. 11 Ziegler; 28. 10 = p. 78. 24 Ziegler) col dativo, una volta, nel passo succitato, con l'accusativo e un'altra volta nel passo che stiamo esaminando. Ora, nel passo succitato abbiamo un contesto simile al nostro: la stessa progressione verbale con *colo* e *supplico,* la stessa costruzione di periodo, cioè unione per asindeto con anafora. Tutto lo scritto di Firmico è fortemente retorico e, tra le figure più usate, vi sono appunto l'asindeto e l'anafora [1]. D'altra parte *supplico* con l'accusativo non è sconosciuto nel latino arcaico e vien ripreso nella tarda latinità [2].

Scriverei dunque così il periodo:

Aegypti incolae aquae... aquam colunt, a<quam> suppl<icant>, a<quam su>perstitiosa votorum continuatione veneran<tur>.

De err. prof. rel. 4. 2 = p. 10. 13 Ziegler. Il ms. reca: ... *virile sexu ornatu muliebre dedecorent.* Il testo è evidentemente guasto, poichè non è possibile spiegare l'accusativo *ornatum muliebrem.* Tra le varie correzioni *(per ornatum muliebrem* Halm, *ornatu muliebre* Bursian, accolta dallo Ziegler) preferirei ancora quella di Flacio *ornatu muliebri,* non essendovi in Firmico alcun esempio di ablativo sing. in *e* con gli aggettivi della seconda classe.

De err. prof. rel. 5. 4 = p. 14. 8 Ziegler. Il ms. è stato rinnovato assai malamente da un correttore posteriore a Flacio [3]. Il testo rinnovato si presenta, dunque, così: ... *quo p* [4] *tes contrarias separata dividitur.* Lo Ziegler ristabiliva così il testo originale: ... *quae per tres contrarias separata dividitur.* Ma quel *contrarias* non s'accorda con alcun sostantivo precedente o seguente. Il Kroll proponeva *naturas* in luogo di *contrarias* [5]. Io penserei alla caduta di una parola come *partes.* Si tratta, infatti, della divisione dell'anima in tre parti e, nel paragrafo precedente, si parlava appunto di queste parti: *Tertia etiam pars... ultima pars... unam partem...*

Del resto la caduta di *partes* è anche spiegabile paleograficamente per

---

[1] Groehl *de Syntaxi Firmiciana* Diss. Breslau 1919 pp. 51 sgg.
[2] K. - Stegmann I 311.
[3] Skutsch *Rhen. Mus.* LX p. 226; Ziegler *ibid.* pp. 423 sgg.
[4] *p* scritto con linea orizzontale all'asta (= *per*).
[5] *Berl. phil. Woch.* XVII col. 1481.

aplografia, dopo il precedente *per tres*. Quindi leggerei: ... *quae per tres* <*partes*> *contrarias separata dividitur*.

De err. prof. rel. 5. 4 = p. 14. 14 Ziegler. Il testo del ms., rinnovato dal correttore posteriore a Flacio, reca: *Maximũ nobis beneficiũ ex ista consecratione confertur: cõmentis istorũ ac sacris animȧ* +++++++ *esse mortalis*. Tra *anima* ed *esse* vi è una parola che non è stato possibile leggere, il ms. essendo in questo punto assai guasto per una larga macchia di umidità. *Animas volunt esse mortales* integrava Flacio, *animas noverimus esse mortales* il Müller [1], credendo di poter leggere un *noverim* là dove non è possibile scoprire nulla [2]. D'altra parte che *mortalis* stia per *mortales* non è probabile, poichè sarebbe l'unico caso in cui Firmico usi *-is* per *-es*. Lo Heuten[3] suppose un *incipit*: penso - poichè non ne dà alcuna spiegazione - che lo ricavi dall'*incipit* scritto qualche periodo più in alto, che, per altro, non è nemmeno sicuro, tanto che lo Ziegler lo fa precedere dalla croce ed è stata variamente tentata una sua sostituzione dallo Skutsch, dal Kroll e Selma Skutsch, dal Weymann[4]. Inoltre l'integrazione dello Heuten non dà senso soddisfacente. Migliore è, a mio parere, l' integrazione dello Ziegler [5]: *anima* <*videtur*> *esse mortalis*. Ma lo Ziegler è esitante poichè nel ms. parrebbe che ci sia un *animas*. In verità il ms. è talmente guasto in questo punto che non è facile, anche con la lettura più attenta, distinguere qualcosa di sicuro. Io propenderei per il singolore *anima*: Firmico, infatti, in questa parte del capitolo parla sempre di *anima* al singolare *(Si dividitur anima ... Animam ergo separatio ista dissolvit... Ergo si anima dividitur...)*; sarebbe illogico un *animas* proprio in questo periodo, che rappresenta la parte conclusiva di tutto il ragionamento. Quindi mi sembra accettabile l' integrazione dello Ziegler, sia perchè grammaticalmente corretta, sia perchè dà un senso veramente ottimo.

De err. prof, rel. 6. 9 = p. 19. 8 Ziegler. Il ms. reca: *O digna romani nomini animadversio!* Il Bursian, seguito dallo Halm e dallo Ziegler, emendava: *Romani nominis*. Ma Firmico usa *dignus* altre cinque volte e sempre con l'ablativo e sempre con l'ablativo è usato nei *Matheseos libri*. Da confrontare specialmente, nel capitolo immediatamente precedente (5. 2 = p. 12. 21 Ziegler): *Si hoc Romano nomine dignum putatis*... In questo punto, quindi, in cui il testo del ms. è già di per sè sicuramente corrotto, penso

---

[1] *op. cit.* p. 28.
[2] Ziegler *Berl. phil. Woch.* XXIX col. 1199.
[3] Jul. Firm. Mat. *De err. prof. rel.* Traduction nouvelle avec texte et commentaire par Gilbert Heuten, Bruxelles 1938.
[4] *Berl. phil. Woch.* XXIX (1909) col. 775.
[5] ediz. cit. p. 120: *Addenda*.

che la migliore emendazione sia ancora quella proposta da Flacio: *O digna Romano nomine animadversio*?

De err. prof. rel. 7. 9 = p. 23. 4 Ziegler; 18. 8 = p. 46. 20 Ziegler. In tutti e due i passi il testo del ms. è il seguente: *o dii miseri mortales*. Gli editori espungono concordemente *dii*. L'Ellis[1] era d'opinione che *dii* non potesse essere accidentale in tutti e due i passi e che come Firmico parlava dell'uomo come creatura di Dio (16. 4 = p. 39. 14 Ziegler; 27. 4 = p. 70. 23 Ziegler: *hominem dei*, espressione tolta dal linguaggio di S. Paolo[2]), così potesse avere la stessa idea in questi passi. L'Ellis leggerebbe, pertanto: *o dei miseri mortales*. L'opinione dell'Ellis potrebbe essere accettabile, ma io conserverei la lezione tradizionale *dii (= divi)*, l'*oxymoron* che ne deriva *(dii miseri)* confacendosi al linguaggio retorico dello scrittore. D'altra parte non è infrequente in Firmico l'uso di termini arcaici e poetici[3].

De err. prof. rel. 15. 4 = p. 37. 3 Ziegler. Il ms. reca: *Audisti quid veniat audisti quid veniat*. Gli editori espungono il secondo periodo. Io mi limiterei ad espungere, nella seconda parte, soltanto *quid veniat* e lascerei *audisti*. Infatti la figura del Κύκλος non è ignota a Firmico, che non tralascia alcun mezzo retorico per dare enfasi al suo dire. Si confronti con 17. 1 = p. 40. 9 Ziegler: *Accipite etiam sacrosanti principes etiam*... e specialmente 26. 2 = p. 68. 2 Ziegler: *Fugite, o miseri homines, fugite*... e 27. 2 = p. 69. 20 Ziegler: *Errasti miser et veementer errasti*. Poichè nell'ultima parte del capitolo in questione vi è un crescendo di enfasi, scriverei senz'altro: *Audisti quid veniat, audisti*. Del resto l'errore del copista è facilmente spiegabile.

De err. prof. rel. 20. 7 = p. 54. 5 Ziegler. Il ms. reca: *Sit faustũ felixque rei pubblicae quod inter acervos cesarũ hostiũ prostravistis exercitũ*. Il passo è certamente corrotto, poichè non è grammaticalmente accettabile. Son stati tentati tentati vari emendamenti (*caesorum* Flacio, *caesarum hostiarum* Bursian, *c. victimarum* Halm, *c. Persarum* Skutsch) e lo Ziegler lascia intatto il testo tradizionale, facendo precedere dalla croce *caesarum*. Lo Heuten[4], accettando la correzione di Flacio *caesorum*, è di opinione che si tratta di una vittoria sui nemici esterni dello Stato romano e pensa che Firmico abbia attinto a Velleio Patercolo 2. 46, dove parla delle imprese

---

[1] R. Ellis *Journ. of Philol.* LI (1899) pp. 197 sgg.
[2] 1 *Tim.* VI 11; 2 *Tim.* III 17 (Skutsch).
[3] Heuten *op. cit.*: appendice III.
[4] *op. cit.* p. 181.

di Cesare, o a Tito Livio fonte di Velleio (p. es. 1. 105). Arriva anzi a supporre che parecchie parole sian cadute nel testo di Firmico, per la ricorrenza di desinenze uguali del genitivo plurale. E suggerisce una frase siffatta: ... *quod inter acervos caesorum et milia captorum hostium prostravistis exercitum.* Mi pare che lo Heuten corra troppo con la fantasia, tanto più che l'accostamento con Velleio non ha fondamento sufficiente (in fondo una sola parola è comune nei passi di Velleio e di Firmico: *caesis* in Velleio. Troppo poco, invero, per stabilire una relazione di dipendenza!). Son d'accordo anch'io che si tratti di una vittoria sui nemici esterni (gli autori della vittoria sono gli imperatori Costanzo e Costante), ma nello stesso tempo anche una vittora sui nemici del Cristianesimo. Io accoglierei l'emendamento del Bursian e scriverei, con lui, così: ... *quod inter acervos caesarum <hostiarum> hostium prostravistis exercitum.* Paleograficamente la caduta, per aplografia, di *hostiarum* dinanzi ad *hostium* è spiegabilissima, stilisticamente figure come l'allitterazione o la paranomasia e l'omeoteleuto sono frequentissime nel *de errore,* il senso, poi, si adatta benissimo all'argomento del capitolo. Intende Firmico: sia fausta e favorevole allo stato la vittoria che avete riportato sui nemici, che non soltanto sono nemici di Roma, ma anche del Cristianesimo: doppia vittoria, dunque!

De err. prof. rel. 21. 4 = p. 56. 5 Ziegler. Nel ms. si legge: *Huius signi uno extenso ac directo cornu mundus sustentat terra constringitur et e duorū quae per latus vadunt conpagine oriens tangitur occidens sublevatur ut sic totus orbis tripertita stabilitate firmatus confixi operis immortalis radicis fundamenta teneantur.*

Si tratta dei bracci della Croce che sostengono il mondo. *Sustentat* è stato giustamente emendato da Flacio in *sustentatur.* Lo Ziegler pone la croce dopo *ut,* considerando giustamente corrotto tutto il passo che segue: infatti non si sostiene grammaticalmente. Ecco i vari tentativi di emendamento: *ut ... operis, immortalitatis ...* Wower; ... *teneat* Münter; *ut sic ... immortalitatis radicis fundamento teneatur* Oehler; *sublevatur: sic totus ... firmatur cum fixi operis immortalitatis radicibus fundamenta teneantur* Bursian; *ut sit totus ... firmatus confixique operis immortalibus radicibus fundamenta teneantur* Halm; *ut sic totius ... firmata ... radices et fundamenta ...* Ziegler e Skutsch. Mi pare che si potrebbe ricavare un senso soddisfacente senza troppo mutare della lezione tradizionale, accettando il *sit* proposto dallo Halm, il *fundamento* proposto dall'Oehler e mutando *radicis* in *radices.* *Sic* per *sit* si trova anche nel cap. 19. 3 = p. 48. 6 Ziegler: *qui sit* (sic *P fol.* 19^{r}); vi sono anche due esempi di scambio di *a* per *o* (7. 6 = p. 22. 2 Ziegler; 15. 3 = p. 36. 21 Ziegler); più frequente il caso di scambio di *i* per *e* (12. 5 = p. 29. 9 Ziegler; 15. 1 = p. 35. 20

Ziegler; 16. 4 = p. 39. 22 Ziegler; 18. 6 = p. 45 25 Ziegler; 19. 7 = p. 50. 1 Ziegler, ecc.). Quest'ultimo caso di scambio è facilmente spiegabile per *radices* per il susseguirsi di desinenze in *-is* che precedono. Scriverei, dunque, il periodo così: ... *ut si<t> totus orbis tripertita stabilitate firmatus, confixi operis immortalis radic<e>s fundament<o> teneantur.* Preferisco tenere uniti i due periodi con l'ansideto, frequentissimo in Firmico, poichè non è raccomandabile il *confixique* dell'Halm contrastante con l'uso. Firmiciano della particella *-que* [1].

De err. prof. rel. 22. 2 = p. 57. 22 Ziegler. Nel ms.: ... *hortaris gaudeant* Flacio, Skutsch, Ziegler aggiungono *ut*: ... *hortaris ut gaudeant.* L'aggiunta non mi pare necessaria, dal momento che *hortor* col congiuntivo senza *ut* è attestato non solo nel linguaggio famigliare, ma anche in Cesare *B. C.* 1. 21 [2], *B. G.* 6. 32, in Livio 6. 15, in Svetonio *Aug.* 3. D'altra parte non vi sono altri esempi consimili nel *de errore* che possano illuminarci sull'*usus* firmiciano e, nei *Matheseos libri*, il verbo *hortor* è usato una sola volta con l'infinito (*Math.* 1. 7. 13 = p. 22. 17 Kroll-Skutsch). Quindi penso che non vi sia ragione di mutare la lezione tradizionale, tanto più che il ritmo docmiaco *(hortaris gaudeant)* è abbastanza usato da Firmico [3].

De err. prof. rel. 27. 3 = p. 70. 3-4 Ziegler. Il testo del ms. è: *lignum dulcem saporem amarae myrrae fontibus reddidit.* Lo Ziegler [4] rimanda ad *Exod.* 15. 25, ma nel testo biblico, non si parla di *myrra*, bensì delle acque della palude di Mara, nel deserto di Sur, acque amare che furono addolcite da Mosè con l'immergervi un legno mostratogli da Dio. Lo Heuten [5], pertanto, emenda: *amar<is> <Marae> fontibus.* Certamente a tale episodio biblico doveva riferirsi Firmico e non v'è dubbio che *myrra* sia errore del copista, facilmente spiegabile. Ma allo Heuten è sfuggito un passo analogo di Cipriano (*De zel. et liv.* 17 = p. 431. 18 Hartel): anche Cipriano parla del legno di Mosè come simbolo della Croce, e, rifacendosi all'episodio narrato nell'Esodo, dice: ... *lignum quod aput Merrham (merram* WDB: *myrram* M*) profecit in imagine ad saporis dulcedinem...* La forma *Merrha* usata da Cipriano deriva dalla forma greca Μερρᾶς dei LXX. Quindi penso che senz'altro il *myrrae* del ms. firmiciano vada corretto in *Merrae* (cfr. lo stesso errore nel cod. *M* di Cipriano, citato sopra). In quanto, poi, al mutare, come fa lo Heuten, *amarae* in *amar<is>*, non ne vedo il motivo, anzi

---

[1] Ziegler ediz. cit. *praef.* p. XXVIII.
[2] Ernout-Thomas *Synt. lat.*, Paris 1951 p. 256.
[3] Ziegler *Rhen. Mus.* LX pp. 291 sgg.; ediz. cit. *praef.* p. XYIV.
[4] ediz. cit. p. 70.
[5] op. cit. p. 189.

si verrebbe ad eliminare un omeoteleuto, che è figura spesso ricercata da Firmico. Leggerei dunque: ... *amarae M<e>rrae fontibus.*

De err. prof. rel. 28. 4 = p. 74. 16 Ziegler. Il ms. reca: *Angelus autē meū vobiscū est: Lege autē exquirā abanimas ūras.* Si tratta di una citazione scritturaria (*ep. Hier.* 6 = *Baruch* c. 6), che non si trova in Cipriano, dal quale Firmico trae generalmente i passi della Scrittura. D'altra parte Gerolamo non ha tradotto il libro di Baruch e abbiamo, perciò, per intero conservata una traduzione latina anteriore [1]. Vale la pena di rilevare le divergenze di Firmico dal testo dei Settanta e della Vulgata:

LXX (Rahlfs t. II p. 766)	Trad. latina (Heyse-Tischendorf p. 831)
Ὁ γὰρ ἄγγελος μου μεθ'ὑμῶν εστιν,	*Angelus enim meus vobiscum est:*
αὐτός τε ἐκζητῶν τὰς ψυχὰς ὑμῶν.	*ipse autem exquiram animas vestras.*

Per *autem* di Firmico invece di *enim* la lezione coincide con una del ms. Corbusiano. La discordanza più grave consiste in quel *lege.* che non corrisponde nè al testo dei Settanta, nè alla traduzione latina. Al passo son stati portati vari emendamenti: *legem autem exquiram ab animabus vestris* Flacio; *ego autem exquiram animas vestras* Bursian Halm; lo Ziegler si limita ad espungere *ab,* davanti ad *animas.* Lo Heuten [2] pensa che *lege* sia una glossa. Siccome nel periodo che segue il testo di Firmico reca: *Lingua eorum polita fabro,* l'Heuten pensa che l'*ab* parassita della prima frase corrisponda ad un'assenza di *ab* nella seconda, davanti a *fabro.* Un lettore del ms. da cui deriva *P* avrebbe scritto tra le linee, seguendo la formula più corrente della glossa, *lege : ab* (o *lege autem : ab). Lege* avrebbe così soppiantato *ipse* e *ab* si sarebbe inserito dopo *exquiram.* Anche l' Ernout [3] suppone che *lege autem* sia un imperativo che raccomanda di leggere la variante *exquiram* in luogo di *exquirens* (ἐπζητῶν).

Ora io sarei d'accordo nel considerare *lege* una glossa, ma spiegherei diversamente. Secondo me si raccomanda di leggere *autem* in luogo di *ab* davanti ad *animas*: l'*autem* che corrisponde al τε del testo greco. Leggerei dunque: ... *exquiram autem animas vestras.*

AGOSTINO PASTORINO

---

[1] G. Heuten in *Latomus* III (1939) p. 260.

[2] l. c.

[3] *Rev. Et. Lat.* XII (1938) p. 247.

NOTE CRITICHE A LIBANIO

Lib. *Apologia Socratis,* 33, 32, 8 F.

Πάνυ γάρ τισιν ἐπῄει θαυμάζειν, εἰ πάλαι πονηρευομένου Σωκράτους καὶ διατριβὰς ἐπ'ὀλέθρῳ τῶν νεῶν ποιουμένου τοσούτοις ὕστερον χρόνοις διὰ ταῦτα ἀγανακτῶν ὤφθη καὶ τὸ τοῦ πράγματος αἴτιον ἐζήτει παρ'ἄλλοις.

Soggetto di ἐζήτει potrebbe essere Anito, che è il soggetto di ὤφθη: ma così intendendo resterebbe inconmprensibile il significato della frase. Mi par preferibile invece considerare come soggetto di ἐζήτει quello stesso che é implicito in τισιν ἐπῄει θαυμάζειν, e che, come si ricava dalla frase immediatamente precedente (ἥσθην δὲ οἷς ἐνίων ἤκουσα λεγόντων, ἡνίκα ἐκληροῦσθε), è ὑμεῖς. Ritengo perciò che sia da mantenere la lezione dei mss. ἐζητεῖτε (inaccettabile l'emendamento dello Jacobs τούτου πράγματος αἴτιον μὴ ζητεῖτε παρ'ἄλλοις, ἐντεῦθεν δ'ᾗ καὶ αὐτός che, a parte la poca chiarezza del valore di ᾗ, identificherebbe l'αἴτιον con Libanio stesso). Leggerei dunque: ἐζητεῖτε παρ'ἀλλήλοις, intendendo tutto il passo: " Ad alcuni di voi fu motivo di meraviglia come mai, se Socrate da lungo tempo... e cercavate il motivo del fatto l'uno dall'altro".

Libanius *Apologia Socratis,* 34, 33, 1 F.

εἰπέ μοι, πρὸς θεῶν, ὁ γέρων οὗτος ὁ γεγονὼς ἑβδομήκοντα ἔτη χθὲς καὶ πρῴην ἐγένετο πονηρῶν διδάσκαλος, πέρυσι, τῆτες, τὸν δ'ἄλλον ἅπαντα χρόνον χρηστὸς ἦν...

Così il Foerster che corregge, seguendo il Reiske e il Gasda e col confronto di 42, 16 e 90, 15, πονηρὸς διδάσκαλος in πονηρῶν διδάσκαλος. È anzitutto da osservare che a pag. 42, 16 il F. riponendo, in contrasto con gli altri editori, dai mss. nel testo πονηρῶν ... διδάσκαλον rimanda al nostro passo dove però i mss. danno πονηρός da lui corretto in πονηρῶν. Che invece la lezione esatta sia πονηρὸς διδάσκαλος mostra in modo evidente proprio 42, 16 dove Libanio scrive: εἰ μὲν οὖν Σωκράτην ᾔδει μὲν πονηρὸν Ἄνυτος οὑτοσί, πονηρῶν δὲ αὖ οὐκ ἐπίστατο διδάσκαλον, καλῶς ἂν ἐπὶ μόνον ᾔει.

Come si vede qui Libanio distingue, sia pure con sottigliezza, le due accuse fatte a Socrate, una quella di essere πονηρὸς διδάσκαλος, l'altra di essere πονηρῶν διδάσκαλος, facendo rilevare che non era giusto che Anito attaccasse solo Socrate se egli lo riconosceva un πονηρῶν διδάσκαλος. Ciò trova poi conferma in quanto Libanio dice a 49, 41, 7 sgg.För., dove egli facendo rilevare la incoerenza di Anito che attacca Socrate da solo, incomincia a confutare una delle

accuse rivolte a Socrate: ἀλλ'αὐτὸς μὲν οὐκ ἐδεῖτο τοῦ σχήματος, ἑτέρους δ'ἐνῆκε cioé, come é chiaro, di essere stato πονηρῶν διδάσκαλος. Che dunque le due forme (πονηρὸς δ. e πονηρῶν δ.) abbiano ambedue motivo di essere in Libanio e che anzi indichino due accuse differenti, credo sia appunto mostrato dal passo che il F. citava a sostegno della sua correzione. Un' altra prova si può trovare in 33, 32, 9 dove discutendo l' accusa rivolta a Socrate come πονηρὸς διδάσκαλος si dice πονηρευομένου Σωκράτους che conferma πονηρός e non πονηρῶν nel passo in questione, che nel testo segue a breve distanza.

Lib. *Apol. Socr.* 38, 35, 1 F.

ταῦτ'ἔδει λέγειν καὶ πρὸς τούτῳ τι ποιεῖν Ἄνυτον; τὸν γραψόμενον κινεῖν, εἰ μὴ αὐτός γε ἐβούλετο.

Il τι é aggiunto dallo Jacobs seguito dal Foester, che aggiunge il segno di interrogazione. Preferirei pensare a un caso di aplografia e leggere πρός τούτῳ τοῦτο ποιεῖν . . .

Lib. *Apol. Socr.* 101, 70, 7 F.

ἐνῆν τοίνυν τῷ Σωκράτει παρακαλοῦντι πρὸς τὰ χείρω τοῖς οὐκ ἐνδιδοῦσι λέγειν, ὅτι ταῦθ'ὑμῖν νομίζετε τὴν Πυθίαν παραινεῖν . . .

Il contesto generale é chiaro: Socrate avrebbe potuto per convincere i giovani a seguirlo ricordare il giudizio che di lui aveva dato il dio. Non chiaro é invece quell' οὐκ ἐνδιδοῦσι che, non troppo felicemente il Foerster, ricava dalle lezioni ἐν οἷς διδοῦσι MaU, ἐν ᾗ διδοῦσι Ath aggiungendo alla lezione del Morellus (ἐνδιδοῦσι) la negazione ricavata dalla congettura dello Jacobs (μὴ ἐνδιδοῦσι; il Reiske aveva pensato a συνοῦσι il Roggius basandosi su Par. 3017 ἐνδημοῦσι mentre il Cobet aveva congetturato ὁμιλοῦσι). Se fosse spiegabile la scomparsa della negazione dai codici, tale correzione sarebbe accettabile, potendosi dare a οὐκ ἐνδιδοῦσι il significato di " riluttanti ", mentre strano sarebbe il significato che ne verrebbe fuori leggendo solo ἐνδιδοῦσι; se quelli che Socrate voleva convincere cedevano che motivo vi era di servirsi del detto del dio? Penserei dunque di leggere νέοις δεδιόσι appoggiandomi al passo precedente dove si legge ἐν οὖν τοῖς πρὸς τοὺς νέους λόγοις τί ἂν ἔδει Πινδάρου... μετὰ τὰς ἐκ Δελφῶν φωνάς; (101, 70, 2) ed intendendo che Socrate si sarebbe potuto servire delle parole del dio per convincere i giovani timorosi, titubanti.

Lib. *Apol. Socr.* 136, 91, 1 F.

Περὶ ὧν ἐστὶ μὲν ἀπολογεῖσθαι ῥᾴδιον, πάνυ δ'ἂν αἰσχυνοίμην, εἰ δόξαιμι καταλιπεῖν Ἀλκιβιάδην ἐν κοινωνίᾳ τῆς Κριτίου δόξης τοῦ τὰ κοινὰ γνώμῃ βεβλαφότος τὸν πολλὰ μὲν εὖ πεποιηκότα . . .

Questo il testo dato dal Foerster, che corregge in βεβλαφότος il δεδρακότος dato concordemente da tutti i codici, ma che non dà senso perchè non si intendono le parole di Libanio se si legge che Crizia, curò con prudenza la cosa pubblica. Per questo al posto di τὰ κοινά di Ma, U, Va, B appoggiandosi al τινά di Ath. Jacobs lesse τίνα (τί) οὐ (οὐκ) ed emendò γνώμῃ in παρανόμως o ἀνόμως, l' Hefermehl emendò τὰ κοινά in τὰ κακά. Credo però che si potrebbe ottenere il senso richiesto dal passo senza arrivare a tali emendamenti, senza dubbio eccessivi, leggendo τοῦ οὐ τὰ κοινὰ γνώμῃ δεδρακότος essendo spiegabilissima la caduta di οὐ per aplologia con τοῦ. Per un caso di litote simile cfr. Her. VIII 86 ... οὔτε σὺν νόῳ ποιεόντων οὐδέν ...

Lib. *Apol. Socr.* 142, 95, 18 F.

ὥσπερ ἂν εἴ τις γεωργὸν μηδὲν παραλιπόντα τῶν περὶ τὴν γῆν πόνων, ἀλλὰ καὶ χερσὶ καὶ σκεύεσι καὶ βουσὶ καὶ σπέρμασι καὶ τῷ περί ταῦτα νόμῳ χρησάμενον, ἔπειτα μηδ'ὁτιοῦν παρ'αὐτῆς κεκομισμένον οὐκ οὔσης ἀγαθῆς αἴτιον τοῦ συμβάντος ἡγοῖτο, ἀλλ'ἕτοιμον αὐτῷ καὶ περὶ τῆς αὐτοῦ διεξελθεῖν τέχνης καὶ δεῖξαι τὴν γῆν.

I codici dove il Foerster scrive γῆν danno: ο(..)ην con rasura di due lettere U, ...ην con rasura di tre lettere prima di η Va.

È chiaro che l' archetipo doveva avere una parola di cinque lettere di cui B ricavava l' ὀργήν, che non dà però senso. È quindi escluso che γῆν del Foerster colga nel segno, mentre più probabile mi sembra ἀργῆν (" infeconda ", cfr. Hor. *Carm.* I 22, 17 *pigris . . . campis*), che riprenderebbe l' οὐκ ἀγαθῆς οὔσης precedente e metterebbe in contrasto efficace περὶ τῆς αὐτοῦ διεξελθεῖν τέχνης con καὶ δεῖξαι (o meglio κἀνδεῖξαι) τὴν ἀργῆν.

Lib. *Apol. Socr.* 177, 117, 4 F.

μὴ τοίνυν πολλὰς γλώττας ἐφ'ὑμᾶς αὐτοὺς κινήσητε μηδὲ τοὺς τὸ πρᾶγμα ἐλαύνοντας ἐχθροὺς τῇ πόλει ποιήσητε.

Così il testo ricostruito dal Foerster: i codd. hanno: τῷ πράγματι ἐροῦντας U, Va B accettato dal Roggius, τὸ πρᾶγμα ἐροῦντας Ma, τὸ πράγματι ἐμμένοντας Ath (da cui il Morellus ricavò ἐμέοντας, lo Jacobs ἐκλαλοῦντας, il Reiskius ἐλεοῦντας sebbene preferisse ἐλάσοντας, il Foerster ἐλαύνοντας e il Meiser τραγωδούντας, allontanandosi tutti, chi più chi meno dal testo tramandato). Tenuto presente che nello stesso passo poco prima Libanio ha detto μὴ... πολλὰς γλώττας ἐφ'ὑμᾶς αὐτοὺς κινήσητε e che subito dopo scrive: καὶ τί δεῖ τοῖς ἐσομένοις συγγράμμασι πείθειν μὴ βουλεύεσθαι κακῶς; alludendo indubbiamente alle dicerie malevole (γλώττας) e ai libelli (συγγράμμασι), che una condanna di Socrate avrebbe causato, leggerei τὸ πρᾶγμα διεροῦντας intendendo " coloro che esporranno i fatti ".

Lib. *Apol. Socr.* 181, 119, 5 F.

καλήν γε δόξαν ἐν τοῖς Ἕλλησιν ἕξομεν ἄνευ τοῦ τι πείσεσθαι καὶ ζημίας.

Il testo ricostruito dal Foerster non tiene conto assolutamente della tradizione manoscritta (ἄνευ τι πέσωμεν καὶ ζημίας CA accettato dal Reiskius e dal Roggius; ἄνευ τι πεύσομεν καὶ ζημίας Ath; ἄνευ τί πεύσομεν καὶ ζημίας U, Va B; αἰευτεπέσωμεν καὶ ζημίας Ma), come del resto non ne hanno tenuto conto il Morellus, il quale emenda τι in τιμωρίας, il Reiskius, che legge solo ἄνευ τῆς ζημίας, lo Jacobs, che congetturò κἂν μὴ περιπέσωμεν ζημίαις oppure κἂν μὴ περιπέσωμεν ἄλλῃ ζημίᾳ.

Fra le lezioni date dai mss. credo che la più vicina all'originale sia quella di Ma non solo perchè dallo stemma dato dal Foerster (*Libanii opera*, Lipsia 1909 p. 9), esso è il più vicino assieme a CA, appartenente però ad altra famiglia, all'archetipo e contiene sempre lezioni meno corrotte, ma anche perchè esso nel dare in questo caso una lezione senza significato mostra che l'emanuense non cercò di emendare e quindi peggiorare il testo corrotto della copia, che aveva presente: ora tanto CA (ἄνευ τι πέσωμεν καὶ ζημίας) quanto Ma (αἰευτεπέσωμεν καὶ ζημίας) presentano una lezione che potrebbe benissimo nascondere un ἂν οὐ τελέσωμεν καὶ ζημίας, cioè se non " sconteremo pure pene ", quelle cioè che il dio, che si indignò tanto per i persecutori di Archiloco (cfr. poco prima 180, 118 F.) e di Esopo (nello stesso capitolo 181, 119, 1 F.) darà a coloro che condannassero Socrate.

Lib. *De Socr. Sil.* 5, 129, 7 F.

Ὅτι μὲν οὖν τοιοῦτος Σωκράτης ὢν σεσυκοφάντηται καὶ θᾶττον ἢ δίκαιον ἦν ἤνεγκαν οἱ δικασταὶ τὴν ψῆφον...

I codici tutti danno δικαιότατον (accettato dal Morellus) che il Foerster emendò in δίκαιον, ammettendo un costrutto un pò anormale: preferirei leggere δικαιότερον pensando che il δικαιότατον dato dalle due famiglie della tradizione mss. risale al loro archetipo comune, dovuto però in esso a distrazione del copista che interpretò male il segno di abbreviazione del comparativo intendendolo come superlativo (cfr. Gow *Theocr.* II Oxford 1950 p. 127, che richiama il Cobet N. L. 119, " The comparative and superlative terminations are very liable to be confused ", e cfr. Theocr. 15, 139; 145; 17, 4). In ogni caso all'emendamento del F. è preferibile la lezione dei mss. (δικαιότατον), che potrebbe essere dovuta a una forma di anacoluto: per es. di tale non frequente costrutto cfr. Dem. *Ol.* II, 12; Arr. *An.* V 27, 4. Espungerei inoltre quell' ἦν che guasta la linearità del periodo e che sembra dovuto ad un comunissimo caso di dittografia con il seguente ἤνεγκαν.

ROSARIO ANASTASI

L'ARTE ED IL BELLO NELL'ESTETICA DI ALESSANDRO A. BAUMGARTEN

Il Baumgarten, per la prima volta nella storia del pensiero filosofico, ha definito " estetica " la scienza il cui oggetto di studio sono le arti liberali. Le sue " Meditationes Philosophicae de Nomnullis ad Poema Pertinentibus " furono pubblicate nel 1735; nel 1750 e nel 1758 i due volumi della " Aestetica ".

Per il Baumgarten, l'arte è teoreticità, è conoscenza inferiore o del particolare, è l'attività dell'analogo della ragione. L'estetica è la scienza della conoscenza sensibile, la teoria delle arti liberali, è l'arte del bel pensare. Tutti i problemi delle arti, della bellezza e del gusto costituiscono l' orizzonte della nuova scienza filosofica. Il Baumgarten, con l'applicazione della leibniziana *lex continui,* distingue l'arte dalla filosofia e dalla irrazionalità. Infatti, l'arte occupa una posizione intermedia tra la facoltà razionale, conoscitrice dell'universale astratto e produttrice della filosofia e della scienza, e la facoltà sensibile ed irrazionale, produttrice degli istinti. La facoltà estetica è inferiore alla razionale, ma superiore alla sensibile; l'arte è conoscenza chiara e confusa. Risulta evidente la differenziazione dell'arte dalla scienza e dalla prassi utilitaria, e ciò perchè la scienza e la filosofia sono conoscenze chiare e distinte, la sensibilità è un conoscere oscuro e confuso. Tra la facoltà razionale e la estetica esiste un rapporto di analogicità (nè univocità, nè equivocità).

È impossibile affermare che, nella estetica del Baumgarten, si raggiunga l'autonomia dell' arte : la facoltà artistica si distingue soltanto quantitativamente dalle altre facoltà conoscitive, e non qualitativamente. Infatti, essendo l'estetica la scienza della conoscenza sensibile, si distingue dalla logica, scienza della conoscenza intellettiva, per decrescente intensità; si tratta di una fase intellettiva depotenziata. Le opere del Baumgarten sono caratterizzate dall'uso costante delle più pedanti analisi e di una rigorosa precettistica. In esse, lo spirito matematico del Cartesianesimo rivive attraverso il Leibniz ed il suo scolaro Wolff. L'estetica del Baumgarten riassume tutte le posizioni tipiche del classicismo; in essa sovente, ricorrono le citazioni degli autori classici (Catullo, Orazio, Quintiliano, Cicerone, Ovidio etc.) e delle poetiche dell'antichità. Ciò è segno di una solida cultura letteraria che consente l'educazione del giudizio di gusto.

La importanza storica del Baumgarten consiste, sopratutto, nell'avere egli attribuito dignità di scienza filosofica all'estetica e nell'avere esteso il dominio di essa su tutte le arti. La sua tesi dell'arte quale facoltà intermedia fra il sen-

sibile ed il sovrasensibile avrà una eco ed uno sviluppo nella " Critica del giudizio " di Emanuele Kant. La umanità e la concretezza dell'arte risaltano evidenti nel sistema di Amedeo Baumgarten. L'arte è attività propria degli uomini (essa non appartiene ad esseri inferiori agli uomini nè sovraumani). Ogni misticismo è assente da tale teoria, insieme all'edonismo ed all'utilitarismo. La costante preoccupazione del filosofo è quella di liberare l'arte dalle infime sfere dello spirito (egli non apprezza affatto la tesi platonica) ed altresì, di non concepirla una superfacoltà. Tale programma speculativo spiega sufficientemente la implacabile critica del Baumgarten contro i barocchi, i quali spezzarono l'equilibrio forma-contenuto e sostennero un eccessivo formalismo, edonismo e sensualismo.

È abbastanza comprensibile il disprezzo dei romantici contro il pensiero estetico del Baumgarten; per essi la opprimente normatività non è altro che una offesa per la libertà creativa del genio. Certo, il loro disprezzo riguarda tutta un'epoca, il classicismo; il loro spirito di ribellione contro ogni legge imposta all'artista non li poneva nelle migliori condizioni per notare nei rappresentanti della deprecata corrente non soltanto demeriti, ma anche meriti.

Per intendere adeguatamente la estetica del Baumgarten occorre essere imparziali giudici, e valutare l'opera sua con serenità, senza stimarlo ad ogni costo un precorritore del futuro. In effetti, egli, come filosofo, non fu un geniale innovatore, ma un rifacitore del Wolffismo. La sua caratteristica meritevole consiste nell'avere adoperata la legge della continuità del Leibniz per superare la mortificazione dall'arte ad opera del Cartesianesimo. Naturalmente, la " gnoseologia inferior " non è per nulla paragonabile alla " fantasia " del Vico che è creatrice. Nell'intellettualismo *natura non facit saltus*; solo la confusione separa l'estetica dalla logica e la chiarezza la innalza sul senso.

Nel puro obiettivismo del classicismo antico il Baumgarten immette i nuovi problemi dell'ingegno e del gusto, problemi sorti nella speculazione del XVII secolo, in cui furono poste le esigenze piscologiche dell'arte e della bellezza. Tali esigenze permangono poste e non risolte, a causa della mancanza di adeguati sistemi filosofici. Prova di ciò è il fatto che furono i letterati e gli artisti a speculare sull'ingegno, sul gusto etc.

Il Baumgarten separa la psicologia dall'estetica, in quanto sono due scienze diverse per obbietto e per finalità. L'artista, in quanto tale, è un soggetto psicologicamente interessante, perchè fornito di un ricco pathos sentimentale. Quindi, se la psicologia può essere una scienza giovevole alla estetica, ciò non devesi intendere come una identificazione dell'una nell'altra.

Nel problema dei rapporti tra l'arte e la morale, il Baumgarten sostiene che il fine dell'arte è il bello e non il bene. Tale affermaziono intende delimitare due distinte attività e non affermare che l'arte sia patrimonio dègli immorali o la scienza sia schiava del male. Tutt'altro. È necessario che l'artista sia moralmente retto e che l'eticità sia nei contenuti d'arte.

La distinzione dell'arte dall'etica poggia sopratutto sul fatto che l'una è attività teoretica, e l'altra pratica. L'arte veramente riuscita non può essere priva di valori etici soggettivi ed oggettivi. Il bell'ingegno è, e dev'essere, una personalità integralmente onesta; la virtù della rettitudine della vita e la elevatezza e purezza dei sentimenti sono le sue doti connaturate.

Le tesi del Baumgarten non sono mai estremistre e la peculiarità del suo spirito è un sano equilibrio che gli rende agevole affermare gli uguali diritti della forma e del contenuto in arte. Egli intende conciliare i valori psicologici e gli antologici e ristabilire l'equilibrio soggetto - oggetto infranto dai barocchi. Egli afferma la innatività dell'arte e, nel medesimo tempo, la disciplina tecnica. L'arte è innata, essa trae le sue nobili origini dall'ispirazione. Eppure, non sono sufficienti tali doti naturali al bell'ingegno, è necessario ch'egli pensi e studii e che ubbidisca alle regole necessarie " venuste cogitandum „. L'inneità dell'arte libera l'ingegno dall'artificio; la cultura lo salva dall'ignoranza; il rispetto ai canoni estetici gli impedisce l'arbitrarietà ed il capriccio.

Il bello, fine dell'arte, è la perfezione della conoscenza sensibile. Il bello è compiuta brevità, armonica unità, è verosimiglianza, è la persuasiva evidenza sensibile. Il Baumgarten fornisce una prolissa classifica dei fattori soggettivi ed oggettivi, determinanti la bellezza, e ne elenca tutti gli indispensabili attributi (splendore, colorito, brevità, ammirazione, persuasione, etc.). La norma suprema della bellezza è l'eleganza. Il valore del bello è psichico ed ontico. La bellezza, nella sua unità, è una elegante sintesi di molteplici ed indispensabili elementi. Il bravo artista, colto e tecnicamente preparato, ricco di native doti ed ispirato, ricco di nobili impulsi psichici e di pregi morali, deve categoricamente uniformarsi alle norme, soggettive ed oggettive, necessarie per la realizzazione della bellezza. La estetica del Baumgarten, è innegabile, si presenta come una metodologia artistica che, senz'altro, praticamente avvilisce la libertà e la genialità innata dell'artista.

Nella tesi baumgarteniana della bellezza si ritrova la concezione greca del limite come perfezione; si rivela, altresì, il rispetto verso l'arte, l'ammirazione per l'artista, l'amore per il bello, un apprezzabile gusto di esteta. L'estetica baumgarteniana presenta le peculiarità del classicismo, cioè, la concezione dell'arte come sereno equilibrio tra spirito e natura, euritmia e finitezza, e realizzazione del bello inteso come elegante verosimiglianza e realizzato per mezzo dei canoni artistici. La suddetta estetica, integralmente intellettualistica ci fornisce la tesi di una fantasia guidata dalla ragione e ad essa sottoposta. A differenza del classicismo antico, però, l'intellettualismo del Baumgarten rivela una adeguata e benintesa valorizzazione dei valori del soggetto; ciò dimostra che il deprecato barocco aveva pur lasciato sensibili orme nel suo spirito antibarocco.

La teoria del Baumgarten, storicamente, palesa la supremazia che nel XVIII secolo ebbero i problemi dell'ingegno e del gusto ed, altresì, le apprezzabilissime

intenzioni estetiche che si affermarono e che rappresentarono un ponte critico tra il passato e l'avvenire. Essa ha suscitato un grande interesse ed è stata oggetto di scrupoloso studio da parte del Croce. Egli, infatti, nella sua storia dell'estetica, dedica un ampio esame al baumgartismo, ne delinea le correlazioni storiche ed il valore speculativo. All'esame critico crociano, il Baumgarten è stimato come " una simpatica e ragguardevole figura della scienza in formazione, non della formata; dell'Estetica condenda, non della condita [1] ". Il filosofo italiano riconosce al filosofo tedesco soltanto un primato che possiamo definire di terminologia speculativa, ma non gli riconosce alcun merito nel campo delle novità scientifiche. " In tutta l'estetica del Baumgarten fuori del titolo e delle prime definizioni, si sente la muffa dell'antiquato e del comune [2] ". " L'opera del Baumgarten è ancora una voce del problema estetico che attende la sua soluzione: una voce tanto più forte, in quanto pronunzia un motto di ordine; bandisce una nuova scienza, che si presenta in completo assetto scolastico, dà alla nascitura un anticipato battesimo e la chiama *estetica* con un nome che resterà. Ma il nome nuovo è vuoto di contenuto veramente nuovo; l'armatura filosofica manca del corpo vigoroso che l'indossi [3] ".

Dai sopracitati giudizi crociani è chiaro che all'estetica baumgarteniana non è riconosciuto valore alcuno, nè storico, nè speculativo; tranne la felice invenzione del nome che avrà fortuna. Il Croce, però, non mantenne questa sua convinzione: infatti nel saggio " Rileggendo l'Aesthetica del Baumgarten ", rivaluta integralmente la teoria suddetta. Questo giudizio rovescia completamente quello formulato precedentemente nella storia dell'estetica (1900) ed esprime una profonda ammirazione per la vita, la personalità, la cultura e la teoria del Baumgarten che il Croce, con venerazione di discepolo, definisce " mio vecchio maestro [4] ". Il Croce espone i motivi nuovi e fecondi della estetica baumgarteniana e cioè, la teoreticità e prelogicità dell'arte e la sua indipendenza dalle eteronomie sensualistiche, mistiche e moralistiche.

Sono conciliabili i due opposti giudizi critici crociani sul Baumgarten? È certo che essi si escludono a vicenda. Si tratta di reinterpretarli con ponderazione. Del secondo giudizio si può dare una giustificazione psicologica, vale a dire scorgere che esso è interamente dettato da un sincero e forte entusiasmo; da questo scaturisce la sopravalutazione dell' opera del Baumgarten. Rispetto alla personalità del Baumgarten, uomo di eccellenza morale e di serenità di spirito, non si può non condividere l'approvazione e l'entusiasmo del Croce. Il filosofo napoletano non esita a riconoscere nel Baumgartenismo l'antecedente storico del proprio sistema sull'arte. È innegabile che nell'opera del Baumgarten si tro-

---

[1] B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1950, p. 240
[2] B. CROCE, *Op. cit.* pag. 240.
[3] B. CROCE, *Op. cit.* pag. 240.
[4] B. CROCE, *Rileggendo l'Aesthestica del Baumgarten*, in *Ultimi Saggi*. Bari 1935 p. 105.

vano non poche espressioni simili alle crociane. (es. l'arte come conoscenza del particolare o delle cose singole, etc.) ma queste non sono che felici intuizioni che rimangono nelle trame della metafisica intellettualistica. Si è ancora alla concezione statica dell'essere; l'indipendenza dell'arte dalle altre sfere non è autonomia, nè la concezione delle facoltà della mente è, nel baumgartismo, superata; la fantasia non precede l'intelletto, ma ne è un affievolimento. Nè si può dimenticare che quasi interamente l'opera del Baumgarten è dedicata alla enunciazione delle forme necessarie per pensare con bellezza, nè si può dimenticare che la stessa forma espositiva dell'opera palesa la *forma mentis* matematizzante dell'autore e tipica del secolo dei lumi. Si è ancora alla vecchia teoria del caratteristico, alla distinzione tra forma e contenuto, la bellezza appartiene a due mondi: allo spirito e alla natura.

Nell'ultimo giudizio crociano, il Baumgarten è eccessivamente modernizzato, mentre nel primo giudizio è stato eccessivamente svalorizzato. Si tratta di instaurare una via di mezzo, vale a dire riconoscere le espressioni nuove che quali *rationes seminales* si trovano nella opera baumgarteniana e, nel contempo, tenere debito conto di tutta la farragine di antichi preconcetti di cui essa è largamente dotata, Il precorritore del crocianismo non è il Baumgarten, ma è il Vico. Il Baumgarten non inizia l'estetica moderna. Egli ritorna alle fonti classiche con nuove esperienze: il soggettivismo secentistico e la metafisica intellettualistica. Ed il risultato è storicamente fecondo, perchè dà una simbiosi tra il puro obbiettivismo classico e il formalismo barocco, al fine di raggiungere una consapevole conciliazione tra il problema antico (il bello) ed il problema nuovo (il gusto).

Merita il Baumgarten un apprezzamento storico, soprattutto perchè convinto sostenitore dell'umanità dell'arte. E soltanto in questo umanesimo estetico egli si incontra col Croce e con l'estetica moderna: per la concezione dei valori umani dell'arte e della bellezza il baumgartismo, a due secoli di distanza, impone ancora rispetto.

ROSA PAPPALARDO

Prof. GUIDO LIBERTINI, *Direttore responsabile*. Autorizzazione 6. VII. 1948, n. 25 del Registro periodici del Tribunale di Catania.
Finito di stampare il 30-VIII-1953 nello Stab. Tip. " LA CARTOTECNICA " di Catania. Composizione a mano.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

PUBBLICAZIONI

1) STEFANO BOTTARI: L'architettura della Contea

2) CARMELO MUSUMARRA: La prima raccolta di canti popolari siciliani L. 800

3) BRUNO PANVINI: Giraldo di Bornelh . . . . „ 800

4) STEFANO BOTTARI: Il Maestro di S. Martino . . . . . . „ 450

5) GINA FASOLI: Cronache Medievali di Sicilia . . . . . . „ 600

6) GIUSEPPE AGNELLO: Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . „ 400

7) LUCE BELFIORE: La Basilica di Murgo . . . . „ 700

8) GIORGIO PICCITTO: Per un moderno vocabolario siciliano. . . „ 500

9) ALESSANDRO PELLEGRINI: Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell' Aufklärung . . . . „ 1000